TICA



A SCULPTURE DE BODHGAY

AR ANANDA K. COOMARASW

❀ ARS ASIATICA ❀ XVIII ❀

ARS ASIATICA

ÉTUDES ET DOCUMENTS PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE M. VICTOR GOLOUBEW
ET SOUS LE PATRONAGE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT

XVIII

LA SCULPTURE
DE
BODHGAYĀ

PAR

ANANDA K. COOMARASWAMY
" FELLOW FOR RESEARCH IN INDIAN, PERSIAN AND MUHAMMADAN ART "
AU MUSEUM OF FINE ARTS DE BOSTON

PARIS
LES ÉDITIONS D'ART ET D'HISTOIRE

1935

Volumes parus dans la Collection *Ars Asiatica* :

I. *La Peinture chinoise au Musée Cernuschi*, par Ed. Chavannes et R. Petrucci.

II. *Six monuments de la sculpture chinoise*, par Ed. Chavannes, membre de l'Institut.

III. *Sculptures çivaïtes de l'Inde*, par Aug. Rodin, Ananda Coomaraswamy, E. B. Havell et Victor Goloubew.

IV. *Les Sculptures chames au Musée de Tourane*, par H. Parmentier, chef du service archéologique de l'École Française d'Extrême-Orient.

V. *Bronzes khmèrs*, par George Cœdès, conservateur de la Bibliothèque Nationale de Bangkok.

VI. *L'Art asiatique au British Museum (sculpture et peinture)*, par Laurence Binyon, conservateur au British Museum.

VII. *Documents d'art chinois de la collection Osvald Sirén*, publiés sous la direction de Henri Rivière, avec une préface de Raymond Kœchlin et avec la collaboration de Serge Élisséev, Gustav Munth et Osvald Sirén.

VIII. *L'Art javanais dans les Musées de Hollande et de Java*, par N. J. Krom, professeur à l'Université de Leyde.

IX. *Les Peintures chinoises dans les collections d'Angleterre*, par Laurence Binyon, conservateur au British Museum.

X. *Documents pour servir à l'étude d'Ajantā. Les peintures de la Première Grotte*, par Victor Goloubew, membre de l'École Française d'Extrême-Orient.

XI. *La Sculpture assyrienne et babylonienne au British Museum*, par H. R. Hall, conservateur au British Museum.

XII. *Les Collections archéologiques du Musée National de Bangkok*, par George Cœdès, secrétaire général de l'Institut Royal de Siam.

XIII. *Les Miniatures orientales de la Collection Goloubew au Museum of Fine Arts de Boston*, par Ananda K. Coomaraswamy.

XIV. *Peintures chinoises et japonaises de la Collection Ulrich Odin*, avec une introduction et des notices de M. Ulrich Odin.

XV. *La Sculpture de Mathurâ*, par J. Ph. Vogel, professeur à l'Université de Leyde.

XVI. *Les Collections khmères du Musée Albert Sarraut à Phnom-Penh*, par George Groslier, Directeur des Arts Cambodgiens.

XVII. *Les Bronzes du Luristān*, par André Godard, directeur du service archéologique de la Perse.

XVIII. *La Sculpture de Bodhgayā*, par Ananda K. Coomaraswamy, « Fellow for Research in Indian, Persian and Muhammadan Art » au Museum of Fine Arts de Boston.

CHAPITRE I

HISTORIQUE DE L'ENCEINTE DE BODHGAYĀ

Les arbres sacrés furent aux Indes l'objet d'un culte bien avant l'époque du bouddhisme. Le pīpal (*pippala, aśvattha, Ficus religiosa*), notamment, apparaît déjà comme symbole sacré sur un sceau de la vallée de l'Indus du deuxième ou troisième millénaire avant J.-C. [1]. Aux époques védiques, le « Seigneur de la Forêt » (*Vanaspati*) est dans les Vedas un symbole ordinaire du Dieu Suprême sous son aspect manifesté. On peut citer par exemple *Ṛg Veda*, I, 24, 7, « le roi Varuṇa par un pur acte érigea dans le non-sol la cime (*stûpam*) de l'arbre » ; *ibid.*, I, 164, 20-21 : « Deux Jolies-ailes (*suparṇāḥ*, oiseaux, anges) unis par l'amitié se reposent sur un seul et même arbre ; l'un mange la figue savoureuse (*pippalam*), l'autre le regarde faire et ne mange pas [2]... et là ces Jolies-ailes chantent incessamment leur rôle dans la vie durable » ; *Maitri Up.*, VI, 4, et VII, 11 : « on l'appelle le Figuier Unique (*eka aśvattha*) ; l'Énergie ardente (*tejas*) y demeure... Un Éveilleur (*eka sambodhayitr*)... la réveille (*udbudhyati*) ; cette Énergie ardente se lève et fleurit ; c'est là en vérité une base éternelle (*ālamba*) pour la vision de Brahman. » Varuṇa, Prajâpati, ou Brahman se manifestant comme esprit animateur (*rerivā, Taittirīya Up.*, X) [3] dans l'arbre cosmique est désigné sous le nom de Yakṣa : cf. *Atharva Veda*, X, 7, 21 : « Un grand Yakṣa épandu et s'avançant dans le bouillonnement sur le dos des Eaux, en qui demeurent tous les Anges qui peuvent exister, comme les branches de l'Arbre entourent le tronc » ; et *Kena Up.*, 15-26, « Quel est ce Yakṣa ?... Brahman ! ». Dans *Ṛg Veda*, VII, 88, 6 et X, 88, 13, le « *yakṣa* » est certainement Varuṇa [4].

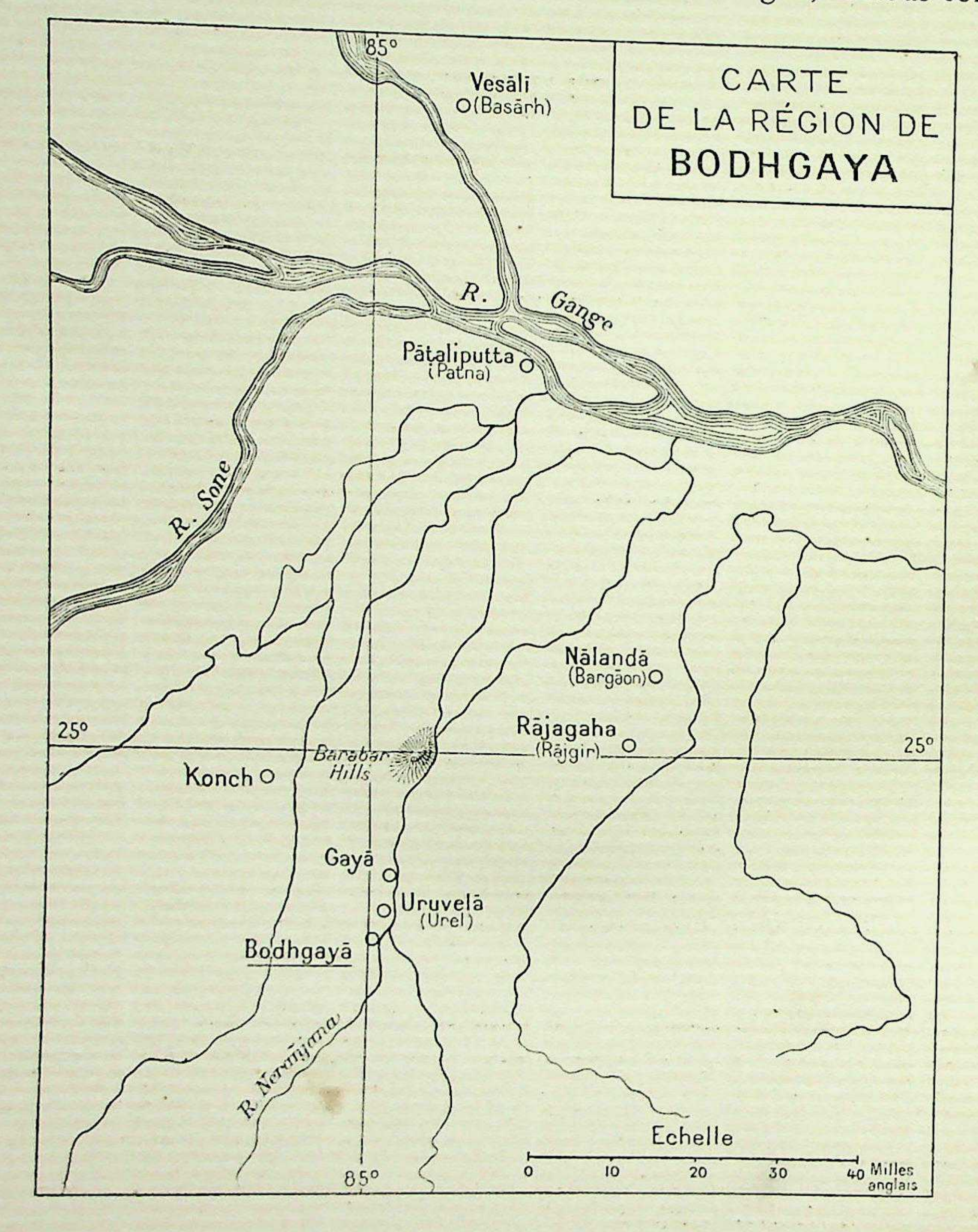
1. Coomaraswamy, *H.I.I.A.*, fig. 6.

2. Ils représentent respectivement le principe universel et le principe individuel. *Pippalam atti* correspond au passage de la Bible : « *Quant à l'arbre de la connaissance du bien et du mal, tu n'en mangeras point* ». (*Gen.* 2, 17.)

3. Noter que Śaṅkarācārya prend *rerivā* dans le sens opposé de « qui enlève ». Qui anime et qui enlève (*mover and remover*, Māra et Bouddha) sont en dernière analyse consubstantiels et identiques : voir A. K. Coomaraswamy, *Elements of Buddhist Symbolism*, Harvard University Press 1934.

4. On trouvera d'autres références dans A. K. Coomaraswamy, *Yakṣas*, tome II, pp. 2-3. On peut

Remarquons en outre que chaque détail mythique de la vie du Bouddha évoque des formules védiques qui se rapportaient originellement à Agni ; si nous considérons



dans les passages précités non seulement le fond, mais les termes mêmes [1], nous ne serons nullement surpris de lire ces paroles qu'on prête au Bouddha lui-même : « Seul

citer particulièrement *Atharva Veda* VIII, 9, 26, *Yakṣaṁ pṛthivyām ekavṛt*, et *Bṛhadāraṇyaka Up.*, V, 4, *Mahad yakṣaṁ prathamajam... brahmeti*.

1. On remarquera que l'Arbre védique est le *pippala* ou *aśvattha*, tout comme l'arbre de Bodhi. Il

un grand arbre de Bodhi auquel les Bouddhas ont été associés est propre à devenir un lieu-saint (*cetiya*), que le Bouddha soit vivant ou trépassé » (*Jātaka*, IV, 228, et *Mahābodhivaṃsa* édit. P. T. S. p. 59). Dans ces textes, l'arbre est appelé un *pāribhogaka cetiya*, à cause de son association avec le Bouddha ; les reliques corporelles (*sarīraka cetiya*) sont déplacées tant que le Bouddha est encore vivant ; les lieux-saints explicites (*uddesika cetiya*) [1] c'est-à-dire à figurations anthropomorphes ne sont en général pas à recommander comme étant simplement « conceptuels » (*manamattaka*).

Aux époques védique et épique, les grands arbres de plusieurs espèces étaient un objet d'adoration ; ce qu'on leur demandait avant tout, c'était de favoriser la fécondité humaine. Toutefois on n'adorait pas, à proprement parler, l'arbre lui-même, mais plutôt le génie (*devatā*) qui l'habitait, et qu'on désignait généralement comme un dieu ou une déesse de l'arbre (*rukkha-devatā* = *vṛkṣa-devatā*) [2]. Dans la grande majorité des cas, ces déités des arbres appartiennent à la catégorie d'êtres désignés sous le nom de Yakṣa et de Yakṣī, fort variés par leur importance et leur caractère, mais tous présentant plus ou moins ce trait commun de régir les forces naturelles de la prospérité et de la fertilité [3]. Dans ses formes les plus simples, leur culte consistait principalement à leur offrir des aliments et des boissons, qu'on déposait sur un autel en terre ou en pierre, ou tout simplement sur le sol au pied de l'arbre, et à décorer l'arbre lui-même de couronnes, de guirlandes, de parasols, etc. ; enfin à verser des libations. Nous trouvons communément les arbres sacrés figurés, comme tout autre *cetiya*, avec une palissade qui les entoure ; dans certains cas particuliers, on nous les montre à l'intérieur d'un temple hypèthre (de plein ciel) à galeries, de deux étages ou même trois.

Un de ces arbres sacrés, habitat d'une *devatā*, joue un rôle important dans la légende

serait hors de propos de démontrer ici comment « Buddha » répond à « Agni » ; indiquons seulement que dans le *ṚgVeda*, Agni est typiquement *uṣarbudh*, « éveillé à l'aube de la vie », et dans les passages que nous avons cités, les mots *udbudhyati*, *sambodhayitṛ* sont analogues à « *Buddha* » « *Sambodhi* » etc.

1. Voir *Khuddapātha Aṭṭhakathā*, éd. P.T.S., p. 222 (*uddesika cetiya* y est expliqué comme *buddha paṭimā*). *Uddesika* signifie littéralement « prescrit de source qui fait autorité », comme on le voit par le *Divyāvadāna*, p. 547, où, à propos de l'icône du Bouddha (*tathāgata pratimā*), basée sur la propre *chāyā* (ombre) du Bouddha, et complétée sur ses propres instructions, il est dit : « Tout fut dessiné par eux selon ses instructions », *tair saṁdiṣṭam sarvam abilikhitam* ; la racine *diś*, « indiquer, instruire » est celle qu'on retrouve dans *uddesika* et *saṁdiṣṭam*.

2. C'est ce qui ressort généralement de façon évidente ; mais le *Milindapañha*, IV, 3, 20, déclare explicitement : « le mot arbre est employé pour désigner la *devatā* qui habite un arbre ». Cf. KEITH, *Religion and Philosophy of the Veda*, p. 322, n. 4.

3. Cf. COOMARASWAMY, *Yakṣas*, Washington, 1928, 1931.

du Bouddha, car c'est sous un arbre de ce genre que le Bodhisattva s'était installé quand il atteignit à l'Illumination suprême (*mahāsambodhi*).

Selon la légende telle que nous la rapporte la *Nidānakathā* [1], une certaine Sujātā, épouse d'un paysan d'Uruvelā (act. Urel, non loin de Bodhgayā), offrit au Bodhisattva, assis sous le figuier, une nourriture qu'elle destinait au génie de l'arbre, car elle lui avait fait vœu d'une offrande annuelle en reconnaissance de son mariage bien assorti et de son premier-né de sexe masculin. Il se peut bien qu'une sorte de banc ou d'autel ait déjà existé sous l'arbre pour recevoir les offrandes ; la légende raconte qu'un trône (le Vajrāsana) s'y dressa miraculeusement, et que le Bodhisattva s'y installa. Sujātā, le voyant assis au pied de l'arbre, lui présenta son offrande en le prenant pour le génie du figuier. Ensuite Māra ayant échoué dans son défi et ses attaques, ainsi que dans la tentation à laquelle il soumet le Bodhisattva par l'intermédiaire de ses filles, celui-ci, toujours assis sous l'arbre, atteint l'Illumination et devient Bouddha. La plupart des livres bouddhiques donnent l'arbre pour un *nyagrodha* (*Ficus indica*) ; cependant l'arbre historique de Bodhgayā, de même que tous les arbres de Bodhi plantés en d'autres lieux, ou même tous les arbres de Sākyamuni figurés dans l'art bouddhique, est un *pippala*, c'est-à-dire un *aśvattha*, *Ficus religiosa*, le *Bô* ou arbre de Bodhi.

Voilà comment l'arbre de Bodhgayā, qui à l'origine était la demeure d'un génie anonyme de la fécondité, devint un lieu-saint du bouddhisme : lieu-saint composé en fait d'un « Enclos de l'Illumination » (*Bodhi-maṇḍa*), d'un « Trône adamantin » (*Vajrāsana*), enfin de « l'Arbre de l'Illumination » (*Bodhi-druma*) [2]. Le bouddhisme, comme toutes les religions nouvelles, s'appropria un lieu et un symbole qui étaient déjà sacrés : ces éléments d'un culte ancien, il les enrichit d'idées nouvelles, et en même temps il bénéficia de l'attachement invétéré que leur témoignait le peuple.

On raconte qu'avant sa mort le Bouddha désigna l'Arbre de Bodhi au nombre des Quatre Lieux que « les croyants du clan [Śākya] pourraient visiter avec des sentiments

1. *Jātaka*, I, 685 ; Rhys Davids, *Buddhist Birth Stories*, p. 93.

2. « Seuls les arbres au pied desquels des Bouddhas ont atteint à l'Illumination, c'est-à-dire à la connaissance des Quatre Vérités qui constituent le Chemin, sont appelés arbres de Bodhi ou arbres Bô », *Sumaṅgala Vilāsinī*, édition siamoise, II, 13. Ici, bien entendu, le mot « arbres » doit s'entendre comme « espèces d'arbres » et n'implique pas que le terme soit inapplicable aux arbres de même espèce plantés en d'autres lieux comme objets de culte.

Le nom de Mahābodhi (sous la forme *Mahāvodhi*) comme toponyme n'apparaît que dans une inscription brahmanique du IXe ou Xe siècle (Th. Bloch, p. 150) ; ailleurs il ne fait qu'entrer dans la désignation de l'arbre, *Mahābodhi-druma*, ou dans des composés tels que *Mahābodhi-ghara*, Temple de [l'Arbre de] la grande Bodhi, Temple de la Grande Illumination.

de révérence » ; à Uruvelā le pèlerin pourrait dire : « Ici le Tathāgata atteignit à la Pénétration suprême et parfaite[1] ». Bien mieux, quand il devint nécessaire d'illustrer la vie du Bouddha sous les formes de l'art figuratif, l'arbre et le trône de Bodhi devinrent tout naturellement les symboles reconnus de la Grande Illumination, de même que le stūpa devenait celui du Mahāparinibbāṇa. Ces symboles d'ailleurs représentent réellement, encore que sous une forme aniconique, le Bouddha lui-même ; ou pour mieux dire, ils indiquent explicitement sa présence, de telle sorte qu'à Bharhut un personnage qui rend hommage à un arbre sacré est dit « adorer le Bouddha »[2].

Au cours des siècles, le bouddhisme s'étant développé, le site sacré de Gayā se trouva peu à peu couvert de bâtiments variés ; temples, stūpas votifs, monastères, réservoirs, murs et palissades que les fidèles avaient fait construire, et parmi lesquels nous intéresse plus directement la balustrade ou palissade principale. Quoique incomplète, elle entoure encore aujourd'hui trois côtés d'un terrain où s'élèvent l'arbre de Bodhi et le temple principal.

La palissade[3] que nous pouvons voir est une construction composite dont nous désignerons les deux parties sous le nom d'éléments Śuṅga et d'éléments de la fin des Gupta. Cunninghan n'a pas craint de parler de la « palissade d'Aśoka » ; mais la partie la plus ancienne de cette palissade est elle-même certainement très postérieure à la dynastie Maurya. Toutes ces parties Śuṅga sont en grès de Kaimūr ; toutes les parties Gupta en granit à gros grain, et, comme on pouvait s'y attendre, ce sont ces dernières

1. *Mahāparinibbāṇa Suttanta*, V, 8 ; Rhys Davids, *Dialogues of the Buddha*, II, 1910, p. 253.

2. Il est évident qu'il n'était pas donné à chacun de visiter en personne les sites sacrés ; aussi en créa-t-on des imitations en d'autres endroits ; on plantait dans un lieu convenable une bouture ou un semis de l'arbre de Bodhi ou d'un pipal quelconque, et on installait tout auprès un Vajrāsana de pierre pour recevoir les offrandes des « Śākyas croyants ». Le plus célèbre de ces pseudo-arbres de Bodhi est celui qui vit encore de nos jours à Anurādhapura dans l'île de Ceylan, et qui descend en droite ligne de la bouture apportée par Mahinda de Bodhgayā à Ceylan sous le règne d'Asoka (cf. *Mahāvaṁsa*, ch. XIX).

Un autre arbre de Bodhi célèbre, mais qui n'existe plus, fut planté par Kaniṣka près de sa tour des reliques à Peshawer, et les pèlerins chinois Song-yun et Hiuan-tsang le virent encore. Du vivant même du Bouddha, à en croire le *Kālinga-Bodhi-Jātaka* (n° 479 *J.*, IV, 228), un arbre de Bodhi, issu d'une graine de l'arbre authentique, fut planté par Ānanda au monastère du Jetavana : c'était l'objet le plus propre à « recevoir les hommages des fidèles sous forme de couronnes et guirlandes de fleurs parfumées » pendant les absences temporaires du Maître ; il est fait mention également d'un Vajrāsana construit en sept matières précieuses.

3. Pour rendre le mot anglais *railing*, nous préférons au mot *balustrade* souvent employé, le mot *palissade* qui rappelle mieux la construction de ces enceintes qui étaient en bois à l'origine, et dont la hauteur dépassait souvent de beaucoup celle d'une « balustrade » au sens ordinaire du mot. (Note du trad.).

qui ont le plus souffert des intempéries. La distinction à faire dans l'ancienneté et le matériau est indiquée implicitement par Cunningham (*M.*, pp. 11, 12, 22), posée nettement par Th. Bloch (p. 146) et notée par moi-même dans *J.R.A.S.*, 1928, p. 834, note 2 ; elle est complètement négligée par M. Foucher (*Mém.*, p. 11) qui dit du poteau 41 qu'il est « vieux de plus de deux mille années » alors qu'en fait c'est un des morceaux de la basse époque Gupta ; négligée également par Bachhofer, qui d'ailleurs n'a pas eu l'occasion de parler des types tardifs.

La légende a associé mainte fois le grand Asoka à l'arbre de Bodhi. L'*Aśokāvadāna*, ouvrage qui existait certainement au IIIe siècle de notre ère, et probablement dès une époque assez antérieure, a incorporé des traditions anciennes : nous y lisons qu'Asoka, ayant fait vœu de répandre sur l'arbre de Bodhi l'eau parfumée de quatre mille vases précieux, « fit faire une clôture qui enfermait l'arbre de Bodhi sur les quatre côtés, et monta dessus » pour accomplir le vœu [1]. Les termes de la version chinoise (nous n'en possédons pas le texte original) semblent indiquer une espèce de mur, de barrière, ou d'escalier entourant le site sacré, mais une construction de caractère provisoire, en un mot une sorte d'échafaudage dont les pièces étaient non pas clouées, mais liées avec des cordes [2]. Le *Divyāvadāna*, p. 404, donne *caturdiśaṁ vāram baddhvā*, « fabriqua (littéralement lia, attacha ») « une enceinte à quatre côtés », et *abhiruhya*, « montant dessus », etc. Et il est bien clairement dit qu'Asoka monta sur cette construction qu'entourait l'arbre, et s'y tint debout ; il fallait donc que ce fût une sorte de galerie, plus large et plus compliquée qu'une palissade bouddhique ordinaire (*vedikā*) [3].

1. Ces célébrations sont appelées Fêtes de la Bodhi, *Bodhi-maha* : cf. *Jātaka*, IV, 230. Pour l'*Aśokāvadāna* chinois voir PRZYLUSKI, *La Légende de l'empereur Açoka*, 1923, pp. 267, 433 ; et pour des questions de détail, mon *Early Indian Architecture*, II, *Bodhigharas*, dans Eastern Art, II, 1929.

2. Dans l'Inde on employait des cordes ou des courroies pour construire des édifices en bois même de caractère relativement permanent ; cf. *J.A.O.S.*, tome 48, pp. 265-266, au mot *nārāca* ; et le passage du *Rāmāyaṇa* cité par CUNNINGHAM, *B.*, p. 100.

3. La terminologie indienne distingue nettement la palissade (*vedikā*) et le mur (*pākāra*). Ainsi dans *Jātaka* IV, 229, un roi enclôt l'arbre de Bodhi planté par Ānanda non seulement d'une *vedikā* mais aussi d'un *pākāra*, et la position extérieure de cette dernière clôture est nettement indiquée par le fait qu'elle comporte un pavillon d'entrée (*dvāra-koṭṭhaka*). Comme nous le verrons tout à l'heure, les versions chinoises conservent la même distinction.

Dans bien des cas, la *vedikā* peut être considérée comme remplaçant le *Bodhighara* plus prétentieux : ainsi les bas-reliefs nous montrent d'innombrables *rukkha-cetiya* entourés seulement d'une palissade ; jamais nous ne voyons représentés à la fois la palissade et le Bodhighara. Mais, cette circonstance est due uniquement aux exigences de leur figuration plastique, et n'implique pas qu'une palissade n'ait pas existé en même temps. Quand nous devons admettre que les deux enceintes existaient simultané-

Il est évident qu'un temple hypèthre (*Bodhighara* ou *Mahābodhighara*) de l'espèce ordinaire aurait parfaitement répondu à ces conditions [1]. Mais dans le cas même où la construction originelle n'aurait été qu'un échafaudage temporaire, il est plus vraisemblable qu'Asoka, avant de quitter le lieu saint, aurait pourvu à la construction d'un Bodhighara permanent et coûteux. Les figurations de Bharhut (CUNNINGHAM, *B.*, pl. XIII, et le présent ouvrage, pl. LX) et de Sāñcī (porche Est, face extérieure, architrave du bas, MARSHALL, *Guide*, pl. VII) valent une preuve qu'au IIe et au Ier siècles avant J.-C., l'arbre de Bodhi était effectivement entouré d'un temple à galeries, et à en juger par le bas-relief de Sāñcī qui représente la visite d'Asoka, on croyait alors que ce temple avait existé à l'époque du monarque, et, très probablement, qu'il en était le constructeur.

D'après la tradition postérieure que nous a transmise Hiuan-tsang (*Records*, livre VIII), quand l'arbre de Bodhi eut été coupé deux fois, une fois par Asoka, et l'autre par son épouse, et qu'il eut repoussé, Asoka l'entoura d'un mur de pierre ou de brique dont les traces étaient encore visibles. Ce devait être un mur de protection massif (*pākāra*) servant d'enceinte extérieure. Il existe un bas relief (pl. LI, 1 ; nous y reviendrons plus bas, p. 17) qui représente un arbre sacré (mais non, à mon sens, l'arbre de Bodhi par excellence) entouré de murs crénelés : c'est bien l'aspect que pouvait offrir le mur d'Asoka s'il a jamais existé. Nous trouvons un autre arbre, avec deux orants, sur le demi-médaillon supérieur d'un des poteaux du Victoria and Albert Museum de Londres (pl. XXXVII) où le *pākāra* est d'un autre modèle. Quoi qu'il en soit, ni l'un ni l'autre de ces murs ne représente notre palissade.

Mais, à ce propos, il convient de ne pas oublier qu'il existe une image d'un Bodhighara sur une architrave de Mathurā qui n'est pas antérieure à l'an 100 de notre ère, nº M 3 du Musée de Mathurā (voir VOGEL, *The Mathurā School of Sculpture*, *A.S.I.*, A.R., 1909-10, pl. XXVIII) ; sous la forme d'un ensemble de murs pleins, le plan en est apparemment carré, et des tours octogonales garnissent les quatre angles ; en cas de danger, cette enceinte eût constitué une protection efficace. Toutes les autres

ment, comme à Bodhgayā, la palissade n'est sans doute pas toute proche de l'arbre ; elle enclôt le Bodhighara plutôt que l'arbre proprement dit ; et s'il existe un *pākāra*, celui-ci est à l'extérieur de la palissade.

1. Les *bodhighara* sont étudiés en détail dans mon *Early Indian Architecture* (II, *Bodhigharas*) dans « Eastern Art », II, 1929. Les bodhighara bouddhiques sont apparentés aux sanctuaires des Yakṣa, tels qu'ils étaient figurés à Amarāvatī (reprod. dans FERGUSSON, *Tree and Serpent Worship*, pl. LXIX ; dans A. R. COOMARASWAMY, *Yakṣas*, I, pl. 20 et II, pl. 26, fig. 2) ou à Nāgārjunikoṇḍa (dans *ASI*. AR. 1928-29, pl. XLIX, fig. *a*).

représentations de Bodhighara nous montrent des édifices élevés sur un rez-de-chaussée à colonnes et à claire-voie, permettant d'accéder librement à l'arbre.

Enfin, Hiuan-tsang dit qu'Asoka avait élevé un petit temple sur le site même qu'occupait à l'époque du pèlerin chinois le grand temple, c'est-à-dire le temple actuel, à l'Est de l'arbre de Bodhi [1]. Ce Bodhighara pourrait avoir été le *rājapāsāda cetika* de l'inscription de la palissade (v. p. 58) [2]. Cunningham (*M.*, p. 5) crut avoir découvert des vestiges de ce temple, ainsi que de la plinthe de la palissade qui l'entourait (c'est-à-dire la première réalisation de notre palissade), dans les fondations du temple actuel. Il découvrit en outre un *vajrāsana* ancien, en pierre, de style Maurya, placé dans une situation exactement centrale par rapport à la surface enclose par la dite plinthe ; en prenant tous ces éléments, il avait reconstitué un plan assez plausible du temple d'Asoka, ainsi que de la palissade qu'il appelait « Aśoka railing » (c'est notre palissade Śuṅga) : il calculait qu'elle avait dû compter 64 poteaux. Le premier temple aurait été un édifice à galeries, sans toiture, entourant à la fois le Vajrāsaṇa et l'arbre de Bodhi, comme on en voit dans plusieurs bas-reliefs de Bharhut et de Sāñcī [3] (fig. 1 et 2, p. 9).

Pour dater les éléments Suṅga de la palissade, nous avons plusieurs témoignages : le style des reliefs, les caractères des inscriptions anciennes, les noms qui s'y rencontrent. Le style est plus avancé que celui de Bharhut, et aussi mûr que celui des *toraṇas* de Sañcī. Marshall (*C. H. I.*, I, p. 626) croit reconnaître dans cette maturité de style ainsi que dans les monstres ailés, centaures, et autres motifs (qui se présentent également à Bharhut) une trace d'influence occidentale.

1. L'un et l'autre temples sont désignés dans le texte chinois par le terme *tsing-sseu* qui peut signifier à la fois « temple » et « monastère ». Ici, il est évident qu'il faut traduire par « temple ». Beal (*Records*) a créé une certaine confusion en rendant le terme chinois par *vihāra*, par lequel on entend communément un monastère.

2. Il va sans dire qu'à cette époque le temple ne pouvait renfermer une image du Bouddha. De nombreuses figurations des bas-reliefs anciens (pl. XLVI) nous prouvent que l'objet du culte dans les temples ou les chapelles était un simple symbole placé sur un autel *vajrāsana*, et qui représentait le Bouddha.

3. Th. Bloch émettait l'hypothèse que le Bodhighara représenté sur le poteau de Prasenajit à Bharhut (pl. LX) était soutenu par trente-deux colonnes (seize selon Cunningham) et admettant qu'elles étaient en pierre, il se demandait ce qu'elles sont devenues. Mais nous n'avons pas de raison de douter que les Bodhighara des anciens bas-reliefs, qui nous en montrent plusieurs types sur plans variés, ne fussent des édifices entièrement en bois ; d'ailleurs leur type de construction répond bien à celui des palais de l'époque, ou des habitations urbaines importantes, qui étaient certainement en bois (cf. *Jātaka*, II, 18). Par conséquent, tout ce qu'on pouvait espérer découvrir, c'étaient les bases de ces colonnes, et Cunningham en reconnut effectivement deux sous les fondations du temple postérieur.

A mon sens cette évolution du style était normale et inévitable ; les éléments animaliers, les thèmes de cosmologie aquatique ne sont pas des innovations de l'époque, mais bien l'héritage d'une très haute antiquité, la phase indienne de l'art asiatique primitif, en un mot des motifs cousins de ceux de l'Occident, mais non dérivés d'eux.

Au point de vue du style, les bas-reliefs sont beaucoup plus voisins de Bharhut que

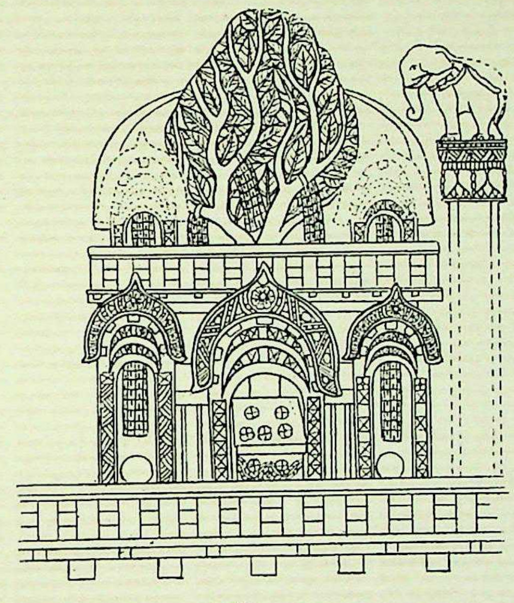


FIG. 1.
Construction entourant l'arbre de Bodhi (Bharhut).

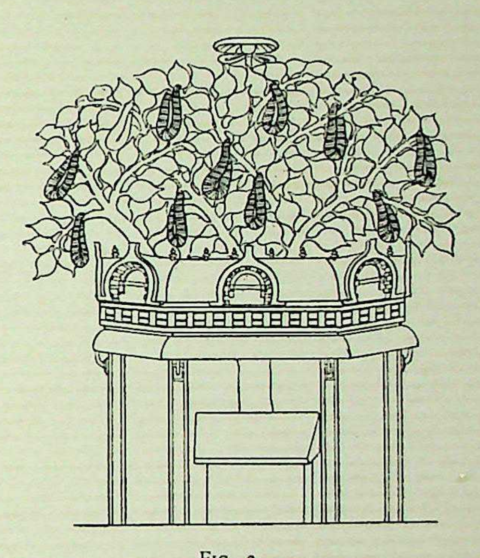


FIG. 2.
Construction entourant l'arbre de Bodhi (Sāñcī).

de Sāñcī [1]. C'est ce que l'on observe non seulement dans la taille même de la pierre, mais encore dans la simplicité relative, dans la sévérité des compositions. Remarquons aussi que plusieurs formes et motifs trouvent des analogues plus proches

1. Comme le dit BACHHOFER, *Early Indian Sculpture*, p. 30 : « A Bodh Gayā, l'artiste, justement conscient des bornes de son talent, évite les grandes scènes où les acteurs sont nombreux et le décor trop riche. Son langage laconique est bien plus apparenté aux modes d'expression naïfs, maladroits, un peu rudes de Bārhut qu'à la joie exubérante, jamais réfrénée, qui s'étale dès le début à Sānchī lorsqu'il s'agit de nous raconter longuement une histoire ». Bien entendu il convient de faire exception pour les bas-reliefs des anciens piédroits du stūpa III de Sāñcī, qui sont certainement antérieurs à la palissade de Bodhgayā.

A Bharhut et à Bodhgayā les architectures sont représentées en élévation seulement, c'est-à-dire d'une façon purement géométrique, sous leur aspect frontal ; à Sāñcī et dans les monuments postérieurs, les bâtiments sont figurés dans leur volume, et paraissent exister dans l'espace d'une façon un peu plus définie.

à Bharhut que nulle part ailleurs : par exemple le dieu de l'arbre offrant à boire et à manger (CUNNINGHAM, *M.*, pl. VIII) correspond exactement au sujet de la « main-courante » [1] de Bharhut (CUNNINGHAM, *B.*, pl. XLVIII, 2), et la façade de *caitya-ghara* du poteau 40, pl. XLVI, 2, est exactement analogue à la façade figurée à Bharhut (CUNNINGHAM, *B.*, pl. IX). D'autre part, la figure d'Indra sous l'aspect de Śāntī, qui porte l'inscription de Nāgadeva à laquelle nous reviendrons tout à l'heure, est d'une remarquable maturité ; de même les mouvements libres et gracieux de la Yakṣī du piédroit terminal (pl. XXXVIII, 1) font un contraste avec les figures analogues plus anguleuses et plus raides qu'on rencontre à Bharhut. Ces piédroits à grands personnages pourraient bien être un peu postérieurs aux premiers toraṇas de Sāñcī.

En ce qui concerne l'écriture des premières inscriptions, tout ce qu'on peut dire, c'est qu'elle indique une date comprise entre 150 et 50 avant J.-C. [2]. Mais les inscriptions mentionnent deux rois, Agnimitra et Brahmamitra, et ceux-ci « ont été identifiés non sans vraisemblance avec les deux monarques de mêmes noms dont on a trouvé des monnaies en nombre considérable dans l'Inde septentrionale ; qu'ils fussent ou non apparentés à la dynastie Śuṅga, les légendes de leurs monnaies semblent indiquer qu'ils ne régnèrent pas avant le Ier siècle avant J.-C. » (MARSHALL, *C. H. I.*, I, p. 626). Toutefois on connaît un Agnimitra qui est le deuxième souverain de la dynastie Śuṅga ; ce qui le situerait au milieu du IIe siècle avant J.-C. Mais il a fort bien pu exister un autre roi portant le même nom.

Se fondant sur les arguments que nous avons cités, Marshall date notre palissade du début du Ier siècle avant J.-C., et Bachhofer le suit de plus ou moins près. Les piédroits terminaux, c'est-à-dire ceux qui portent de grands personnages, pourraient être postérieurs aux premiers porches de Sāñcī, qui sont de la première moitié du

1. *The coping*. Il s'agit de l'architrave qui couronne la palissade, et dont le dessus est légèrement arrondi (N. du T.).

2. « En comparant les caractères brahmi des inscriptions votives de la palissade de Bharhut d'une part, et ceux des inscriptions votives de la palissade de Bodh-Gayā d'autre part, on se rend compte que cette dernière est bien moins ancienne que l'autre. Une caractéristique importante, entre autres, de l'alphabet brahmi sur la palissade de Bodh-Gayā, et qui le distingue de celui de Bharhut, c'est que tous les traits verticaux sont épaissis au sommet. Cet embellissement brille par son absence sur les édits d'Aśoka et de son fils Daśaratha, ainsi que sur l'inscription d'Héliodore, ambassadeur du roi Antialcidas, à Besnagar, mais on le rencontre dans l'inscription du toraṇa de Bharhut et dans quelques autres inscriptions votives ; enfin il est constant dans l'alphabet des Kshatrapas de Mathurā et dans celui des Kushans .. Si l'on peut attribuer la palissade de Bharhut au milieu du IIe siècle avant J.-C., il n'est pas téméraire de dater la vieille palissade de Bodh-Gayā des premières années du siècle suivant ». Ramaprasad CHANDA, dans *A.S.I, A.R.*, 1923-24, p. 99.

1er siècle avant J.-C. ; le reste de la palissade semblerait être un peu plus ancien. Il n'est pas imprudent d'assigner à l'ensemble une date comprise entre 125 et 75 avant J.-C.

A une date postérieure, la *rājapāsāda cetikā* originelle fut remplacée par le temple en briques, beaucoup plus grand, que Hiuan-tsang a vu et décrit et qui, dit-il, s'élevait sur le site du temple d'Aśoka. On a des raisons de penser que cette substitution eut lieu au IIe siècle après J.-C., et peut-être, comme Cunningham lui-même l'a proposé, sous le règne de Huviṣka. Cette possibilité est évidemment démontrée par la plaque de Kumrāhār (pl. LIX ; voir aussi p. 24) qui porte une inscription kharoṣṭhī et ne peut remonter qu'au IIe siècle de notre ère. Or cette plaque (adoptée comme firme par la *Bihar and Orissa Research Society*) porte l'image d'une tour à quatre côtés surmontant un soubassement important, percé d'une porte cintrée, à l'intérieur de laquelle on aperçoit une statue de Bouddha assis ; la tour est entourée d'une palissade très clairement indiquée.

Plusieurs considérations *a priori* suggèrent la probabilité qu'à cette même époque on a voulu construire un nouveau temple ; l'ancien temple en bois pouvait commencer à se pourrir ; en tous cas le Bodhighara hypèthre à galeries devait offrir déjà un aspect désuet, car on n'en trouve plus d'exemple postérieur à ceux des reliefs d'Amarāvatī de l'an 200 environ ; les matériaux durables, brique ou pierre, remplaçaient déjà le bois : et, raison encore plus sérieuse, l'adoption récente et l'usage devenu courant des images anthropomorphes du Bouddha avaient dû entraîner des changements correspondants et radicaux dans l'architecture religieuse [1]. Ajoutons que Cunningham découvrit une monnaie de Huviṣka ainsi que quelques autres indices dans les fondations où l'on rencontra les traces du temple attribué à Asoka.

1. D'après une curieuse légende que nous a conservée Hiuan-tsang, le nouveau temple avait été élevé par un brahmane, et il renfermait une statue de Bouddha prenant la Terre à témoin. Si ce détail est exact, le Bouddha colossal en pierre de CUNNINGHAM *M.*, pl. XXV, n'est peut-être pas, comme on aimerait à le supposer, la statue originelle. Cette grande statue se trouve aujourd'hui à l'Indian Museum de Calcutta. Elle porte une inscription dont la date correspond à 383-4 de notre ère (voir *A.S.I.*, *A.R.*, 1908-09, p. 155, et 1922-23, p. 169 ; ainsi que SCHERMAN, dans *Münchner Jahrb. der bild. Kunst*, 1929, Bd. VI, Heft 2, p. 151, note). Comme le remarque Scherman, ce Bouddha est bien de style Gupta quant à la tête, mais il conserve la pose et la draperie d'autrefois, du type connu par les statues du tertre de Kaṭrā. Cependant BACHHOFER (*Indian Sculpture*, p. 104 et pl. 89) s'appuie sur des raisons de style et d'iconographie pour préférer la date que Cunningham avait d'abord proposée, c'est-à-dire 142 après J.-C. si nous plaçons l'accession de Kaniṣka en 78 de notre ère, et 193 après J.-C. si nous admettons qu'elle eut lieu en 129. M. BARUA, dans *Ind. Hist. Qtly*, IX, p. 418, attribue sans hésitation cette statue au IIe ou au IIIe siècle.

Puisque l'on construisit un nouveau temple (le Grand Gandhakuṭi du Vajrāsana) composé d'une haute tour surmontant un soubassement important, c'est qu'on ne voulait plus d'un sanctuaire en plein ciel, et comme ce nouveau temple occupait l'ancien site, l'arbre de Bodhi devait de toute nécessité être transplanté à l'extérieur, tout prés et à l'ouest du nouveau soubassement. Il est probable que c'est à cette occasion que la dalle de vajrāsana sculptée de beaux ornements (qui selon Cunningham, aurait à l'origine été posée sur le vajrāsana Maurya en grés poli) fut transférée à sa place actuelle ; mais elle y demeura enterrée sous les contreforts du moyen âge jusqu'à la restauration moderne [1]. En outre, il fallut nécessairement déplacer et allonger l'ancienne palissade ; et comme le déplacement était indispensable pour la construction du temple, il est peu probable que l'agrandissement et l'achèvement de la palissade aient eu lieu longtemps aprés la construction de ce dernier.

Si nous tenons compte de toutes ces considérations, il nous paraît démontré que la construction du nouveau temple, de celui qu'a vu Hiuan-tsang et qui est encore debout, peu modifié par les restaurations birmanes du XI[e] et du XIX[e] siécles, doit être attribuée à l'époque Kuṣāna et non pas à l'époque Gupta. L'exécution des parties moins anciennes de la palissade, que nous sommes convenus d'appeler Gupta-tardives, est à n'en pas douter d'une manière postérieure aux Kuṣāna ; et cela non seulement pour la qualité plastique mais encore pour les thémes. L'interprétation est plus molle et plus arrondie ; la composition, et même la forme animale, montrent déjà une forte tendance à l'absorption dans les rinceaux et les arabesques. Ces dernières caractéristiques se retrouvent sur les colonnes du temple de Virūpākṣa de Paṭṭdakal (VIII[e] siécle) et, bien antérieurement, à Bhumara et à Deogarh, mais jamais, que je sache, avant l'époque Gupta ; c'est une tendance qui forme un contraste marqué avec la tradition encore vigoureuse de la sculpture de la fin des Āndhrā, si délicate dans sa précision, telle que nous la voyons à Amarāvatī. Ni le *makara* de face (*kīrttimukha*) des poteaux 28, 32, 34 et 65 (planches XXI, XXIII, XXIV, XXXV) ni le *makara* vomissant des perles (poteaux 50 et 77, planches XXXII, XXXIV) n'apparaissent ailleurs comme ornement architectural avant l'époque Gupta [2]. Dans l'encadrement

1. Ce « vajrāsana extérieur » n'a pas de rapport direct avec la question qui nous occupe. Mais il convient de remarquer que son ornementation, la frise de *haṁsas* et de palmettes qui en suit le bord, présente un aspect nettement Maurya ; en particulier cette forme de palmette est Maurya plutôt que Śuṅga ou début des Āndhra.

2. Le *kīrttimukha* apparaît comme ornement métallique au premier siècle de notre ère (*A.S.I.*,

architectural des panneaux des poteaux 50 et 77 (planches XXXII, XXXIV) la niche d'entablement ou « fenêtre de caitya » se montre déjà développée au delà des formes Kuṣāna et fin-Āndhra, car elle présente de part et d'autre de sa crête les ornements foliés caractéristiques, comme dans les œuvres Gupta de Junāgaṛh, de Sārnāth, etc. La forme qu'on lui voit sur le poteau 77 (voir figure 3 ci-dessous) est pour ainsi dire identique à celle de la fenêtre de la grotte Viśvakarma d'Elūrā, qu'on peut attribuer à l'an 600 de notre ère environ. Les stūpas des poteaux 34 (pl. XXIV) et 50 sont tout à fait différents de ceux de l'époque Suṅga.

Le Śiva debout, pourvu du trident, qu'on voit sur le poteau 50 (planche XXXII) soulève une autre question. Hiuan-tsang nous dit que Śaśāṅka (vers 600-620) avait voulu détruire la statue du Bouddha (c'est donc que la construction du temple et l'agrandissement de la palissade sont antérieurs à Śaśāṅka) et la remplacer par l'image de Maheśvara (Śiva) ; qu'il avait en fait muré celle du Bouddha et figuré Śiva sur le mur ; mais qu'après sa mort on avait supprimé ce mur. On pourrait admettre que les deux paires de piédroits, nos 49 (dont il ne reste qu'un fragment) et 50, 76 et 77, dont l'un porte un relief figurant Śiva, aient été introduites dans la palissade par Śaśāṅka pour lui donner un caractère śivaïte. Quoi qu'il en soit, la domination de Śaśāṅka fut de courte durée, et les traces en furent vite effacées. Il serait plus plausible de rattacher la présence du bas-relief śivaïte à cette autre tradition rapportée par Hiuan-tsang, que le grand temple fut bâti par un brahmane que Śiva en personne inspirait ; le seul fait qu'une telle tradition ait pu être acceptée au VIIe siècle suffit à expliquer la présence d'une image de Śiva, et en dit long sur les relations étroites qui unissaient le śivaïsme et le bouddhisme dès cette époque (voir aussi p. 47).

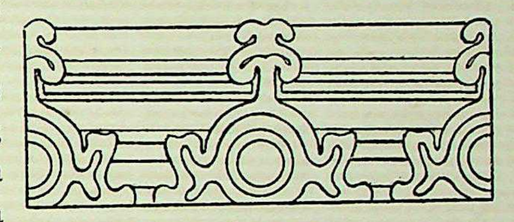


FIG. 3.
Détail de corniche, poteau 77 (fin des Gupta).

Hiuan-tsang décrit un édifice qui évidemment n'est autre que le temple actuel, et pourtant il ne mentionne pas de construction qu'on puisse identifier à notre palissade. Mais c'est bien d'elle qu'il est question dans le *Che Kia Fan Tche* [1], tome II, 4e section, « les monuments bouddhiques » (ouvrage écrit en 650 de notre ère). L'auteur répète en somme la description que Hiuan-tsang avait donnée du grand temple, mais il

A.R., 1919-20, et pl. x, 25) et comme ornement d'une coiffure à Amarāvatī (BURGESS, pl. x, 2, coiffure du Nāga masculin de droite).

1. BUNYŌ NANJO, n° 1470.

ajoute : « Le temple a une palissade de pierre (*keou-lan*) d'environ dix pieds de hauteur ». Le mot *keou-lan* implique une palissade ornée et compliquée, mais non un mur, qu'on désigne par un autre mot.

Enfin l'existence du temple et de la palissade au VIe ou au VIIe siècle, et le fait qu'ils subsistaient alors depuis assez longtemps, sont démontrés par l'inscription de la « main-courante » en caractères de l'époque. Cette inscription (p. 59 ; voir aussi CUNNINGHAM, *M.*, *p.* 23, et Th. BLOCH, p. 153) se rapporte à une nouvelle décoration du temple [1] et à la présence dans un monastère d'une image du Bouddha en laiton. Ici encore le temple est désigné par le mot *prāsāda*, et nommément par l'appellation « Grand Gandhakuṭi du Vajrāsana » [2]. Elle remonte peut-être à l'époque de l'ancien *rājapāsāda cetika* qui occupait le même emplacement, et dont la construction était antérieure à l'usage des statues cultuelles ; le Vajrāsana surmonté d'un symbole était alors l'objet du culte contenu dans le sanctuaire, mais on peut se demander si le nom de Gandhakuṭi aurait pu s'appliquer à un bodhighara [3].

Hiuan-tsang nous dit qu'après la tentative que fit Śaśāṅka de détruire l'arbre de Bodhi, Purṇavarman (probablement vers 625 ap. J.-C.) l'entoura d'un mur haut de vingt-quatre pieds environ. Cunningham, suivant en cela Beglar, suggère l'hypothèse assez plausible que cette histoire de mur autour de l'arbre se rapporte en réalité à la construction du premier contrefort à l'ouest, qui eut pour conséquence l'élévation du nouvel arbre au niveau de la terrasse du soubassement, situation que l'arbre garda jusqu'à sa chute survenue en 1876 (CUNNINGHAM, *M.*, p. 30) [4].

1. Cf. *Mhv.* XLIX, 74, où il est question d'un « *bodhighara* ancien nouvellement rebâti [en matériaux] durables et doré ».

2. Tāranātha appelle aussi le grand temple « haut de neuf étages » *gandhakuṭi* (mot écrit *gandhola* dans SCHIEFNER, pp. 242, 256) ; en tibétain, *dri-gtsan k'an*.

3. Th. Bloch donne une interprétation peu satisfaisante de cette inscription. Son affirmation que le mot de « *vajrāsana* se rencontre parfois comme appellation du Bouddha » n'a pas de sens. Il ne paraît pas savoir que *gandhakuṭi*, qui désignait à l'origine la hutte occupée par le Bouddha dans le monastère du Jetavana, était devenue l'appellation ordinaire de tout sanctuaire bouddhique (voir *J.A.O.S.*, vol. 46, p. 263, et *Jātaka*, II, 142, 188). On ne devine pas pour quelle raison Bloch a supposé que l'inscription pouvait se rapporter a quelque sanctuaire impossible à identifier à l'ouest de l'arbre de Bodhi. L'inscription de la palissade se rapporte, comme il est naturel, au temple dont elle formait l'enceinte, et le nom de Vajrāsana Gandhakuṭi prouve assez clairement qu'il s'agissait du grand temple.

4. Quand nous parlons de l'arbre de Bodhi par excellence, il convient de nous rappeler qu'il fut plus d'une fois abattu ; d'ailleurs le *pippala* est une espèce qui n'a pas de longévité. L'arbre de Bodhi dont il a été question jusqu'ici est donc simplement un arbre issu en ligne directe de l'arbre originel. On remarque aussi, d'après ce que nous avons dit, que la position de l'arbre a été de temps en temps

Le grand temple fut réparé par les bouddhistes birmans au XIe siècle, mais aucune partie de la palissade ne saurait être d'une époque aussi basse. Les inscriptions birmanes répètent la tradition d'après laquelle le temple primitif aurait été bâti par Asoka.

Du vivant de Cunningham, trois poteaux furent transportés à Kensington, c'est-à-dire au Victoria and Albert Museum. Les deux faces de l'un d'eux (pl. XXXVII) ont été reproduites par Codrington, qui leur attribue faussement Mathurā pour lieu d'origine [1].

Si les deux autres existent encore, ils doivent porter les importants reliefs reproduits par Cunningham, *M.*, pl. VIII, figs. 4 et 11, attendu que ceux-ci demeurent introuvables tant à Bodhgayā qu'à l'Indian Museum de Calcutta. Du temps de Cunningham, plusieurs autres poteaux arrachés à la palissade « se trouvaient encore dans l'habitation du Mahant » à Bodhgayā; sur les instances de Lord Curzon, ceux-ci furent ultérieurement rendus au temple et reposés sur la plinthe. Ainsi la palissade telle qu'on la voit aujourd'hui représente un ultime réarrangement du XXe siècle; il y manque au moins trois poteaux qui existent ailleurs.

modifiée. Cunningham trouva quelques morceaux d'un arbre pourri sous la surface du sol, à côté du vajrāsana extérieur, et comme ces morceaux ainsi que le vajrāsana avaient dû rester enfouis sous le contrefort depuis une douzaine de siècles, il est fort possible que ce fussent les restes de l'arbre abattu par Śaśāṅka. L'arbre actuel, dont on aperçoit une partie sur la planche XXIII, se retrouve au niveau du sol.

1. ÇODRINGTON, *Ancient India*, pl. 14; cf. A. K. COOMARASWAMY, dans *J.R.A.S.*, 1915, p. 337, et 1927, p. 847 (dans ce dernier article j'ai parlé par erreur de deux poteaux ; il s'agit des deux côtés d'un même poteau).

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE

LA VEDIKĀ.

La vedikā ou palissade proprement dite comprend les parties suivantes : la plinthe (*ālambana*), les poteaux (*thabha*), les traverses (*sūci*) et la main-courante (*uṇhīsa*).

L'enceinte primitive devait comporter quatre portes, mais rien ne nous dit que ce fussent des portes à linteau (*toraṇa*); au contraire le piédroit n° 22 (pl. XVII) semble indiquer, du fait qu'il ne dépasse pas la hauteur des autres poteaux, que jamais les ouvertures de la palissade n'ont été surmontées de *toraṇa*. Actuellement il y a des ouvertures sur les côtés sud, est et ouest, toujours flanquées de piédroits sculptés sur deux faces consécutives ou sur trois, ce qui les différencie immédiatement des poteaux ordinaires de l'enceinte, qui sont sculptés sur deux faces opposées. Parmi ces piédroits, ceux du sud appartiennent aux éléments Śuṅga, ceux de l'ouest et de l'est aux éléments Gupta-tardifs. Les poteaux d'angle, nos 38 et 64, pl. XXVI et XXXIII, sont, comme les piédroits, sculptés sur leurs faces consécutives ; il est vraisemblable qu'ils se trouvent aujourd'hui à leur emplacement originel.

D'autres *vedikā*, composées des mêmes éléments, mais sans décor, sont figurées sur de nombreux poteaux, soit entourant des arbres ou des terrains sacrés, soit formant la balustrade des balcons aux étages supérieurs des bâtiments religieux ou profanes. Ni dans un cas ni dans l'autre elles ne présentent de traits exceptionnels. Notons seulement que les chapiteaux à palissade de la scène non identifiée du poteau 27, pl. XLVII, fig. 3, ont des analogues dans les chapiteaux à *kalpavṛkṣa*, *makara*, et *garuḍa* de Besnagar.

La plinthe en briques actuelle de l'enceinte de Bodhgayā n'est sans doute pas ancienne, ou tout au moins pas ancienne dans sa totalité.

LES MURS.

Des murs d'enceinte pleins (*pākāra*) entourant les terrains sacrés sont figurés sur le poteau n° 9, pl. LI, et sur le poteau du Victoria and Albert Museum, pl. XXXVII ; nous en avons dit un mot p. 7.

LES ARCHES.

Outre les arches en charpente (*toraṇa*) incurvées en fer à cheval, qui couronnent les porches et fenêtres ordinaires, il semble bien qu'un plafond arqué ou voûté soit représenté sur le poteau du Victoria and Albert Museum, pl. XXXVII. En dehors de ce détail, on ne rencontre dans les bas-reliefs de Bodhgayā rien qui approche d'une vraie arche en voûte, quoique ce genre de construction fût en usage à une époque encore plus haute dans l'Inde même [1] et qu'en Mésopotamie il soit attesté dès une époque considérablement antérieure.

Pour l'ornement dit « fenêtre de caitya » qui se présente comme un motif de toiture sur certains des poteaux Gupta, voir ci-dessus, p. 13, et mon *Early Indian Architecture*, IV, *Palaces*, dans « Eastern Art », III [2].

LES COLONNES.

Les colonnes que plusieurs poteaux, par exemple le n° 22, pl. XVII, et 38, pl. XXVI, nous présentent en guise d'encadrement pour les scènes en bas-relief, sont d'un type complexe, dont les divers éléments sont en pleine vogue à cette époque. Ces colonnes ont en effet un fût octogonal légèrement pyramidal, surmontant un vase rond, lequel est à son tour soutenu par une pyramide à gradins. Elles sont couronnées par deux faux chapiteaux, le premier lotiforme ou campanulé, le second du type dit persépolitain, comportant des taureaux adossés; enfin par un troisième chapiteau qui est le véritable, et qui se compose de corbeaux terminés par des

1. Cf. *H.I.I.A.*, p. 73, n. 4.
2. En ce qui concerne la désignation de *gavākṣa*, noter que l'équivalent pâli *gavakkha* se rencontre dans *Mhv.* IX, 15 et 17, et dans *Samantapāsādika* I, 94 ; *gavacchita* dans *J.*, I, 60 ; *gavatthika* dans *D.A.* II, 150 et 178 (édition birmane de Saya et Pye).

volutes[1]. Dans un médaillon lotiforme du poteau nº 4, pl. VIII, les deux parties supérieures d'un triple chapiteau ainsi composé sont figurées à part, à plus grande échelle. Les colonnes et les chapiteaux de ce genre ne se rencontrent que rarement dans des représentations d'édifices *construits* ; on en a un exemple sur le poteau nº 64, pl. XXXIII et fig. 8, mais ici on n'aperçoit que la base et une partie du fût ; le sommet de la colonne est caché par le bord du toit surplombant ou par la moulure en tore. Plusieurs des colonnes qui supportent les *dhammacakkas* dont nous avons parlé sont, elles aussi, composées d'éléments analogues, quoiqu'elles n'en présentent pas l'ensemble complet.

Certains fragments conservés et assemblés par Cunningham (*M.*, pl. IV), relatifs au personnage du *caṅkama*, ainsi que les bases de colonnes du *caṅkama* qui existent encore, semblent démontrer que cette « promenade » était à l'origine bordée de vingt-deux colonnes octogonales d'un type qui est précisément celui que nous venons de dire, avec base composée d'une jarre surmontant une pyramide, et chapiteau en trois parties (v. p. 20 et planche XXXVIII, 2).

LE CAṄKAMA-CETIYA.

Dans les divers récits de la vie du Bouddha, on nous raconte en plus d'une circonstance qu'il « marcha », qu'il « fit les cent pas » et toutes les fois que ces scènes sont figurées dans l'art bouddhique primitif, la marche du Bouddha est représentée

1. Il est à peine besoin de rappeler que ces chapiteaux à double volute (dont WADDELL a trouvé un échantillon magnifique, probablement d'époque Maurya, à Pāṭaliputra, cf. ses *Excavations at Pataliputra*, Calcutta 1903, pl. 2) sont les équivalents indiens des mêmes motifs mésopotamiens, tels que nous les rencontrons par exemple dans le palais de Sargon à Khorsābād dès le VIIIe siècle avant J.-C. (PERROT et CHIPIEZ, t. II, figs. 41, 42). Cette forme ouest-asiatique est la source première du chapiteau grec ionique, qui lui est postérieur (voir PUCHSTEIN, *Das Ionische Kapitæll*, et BELL, *West Asian Architecture*, 1924, pp. 154 et 239 ; ANDRAE, *Die ionische Saüle, Bauform oder Symbol*, 1934). Plus tard le type grec ionique envahit à son tour l'Asie occidentale, et nous le rencontrons dans l'art du Gandhāra. L'ancienne forme indienne, telle que nous la voyons à Bodhgayā, cousine de la forme ouest-asiatique, se trouve par rapport à la forme grecque dans le degré de parenté d'oncle à neveu ! On peut reconnaître tout un groupe de ces formes appartenant à deux branches consanguines, l'une indienne, l'autre ouest-asiatique : par exemple le parapet en créneaux d'autel, qu'on voit à Bharhut, Bodhgayā et Sāñci, se trouve associé au chapiteau à volutes à Khorsābād également ; il n'est guère douteux que ces formes n'aient été courantes dans l'Inde bien avant les époques Maurya et Śuṅga.

Pour un recueil de motifs apparentés dans l'Inde et dans la Mésopotamie, voir FABRI, *Mesopotamian and Early Indian art comparisons* dans *Études d'Orientalisme... Linossier*. On pourrait faire des rapprochements mythologiques et cosmologiques de plus en plus frappants. Assurément, les « influences »

par une dalle rectangulaire dite *caṅkama*, la promenade [1]. Le fait se présente pour la première fois dans la deuxième des sept semaines qui suivirent la Saṁbodhi : le Bouddha, s'avançant du côté nord de l'arbre de Bodhi, marcha de l'est à l'ouest et de l'ouest à l'est sur une longueur de [dix ou] dix-sept pas. Selon la *Nidānakathā* [2], il passa sept jours à faire ainsi « les cent pas » (*caṅkamanto*) sur cette promenade de joyaux (*ratana-caṅkama*) qui s'étendait de l'est à l'ouest, et cet endroit fut appelé le « lieu saint de la Promenade de joyaux » (*ratana-caṅkama-cetiya*) ».

Hiuan-tsang, décrivant le *caṅkama* tel qu'il existait de son temps, nous dit que c'était un mur de brique de trois pieds de hauteur environ; Fa-hien l'avait vu avant lui. Cunningham (*M.*, pp. 8-10) précise que c'était un mur de briques de 53 pieds de longueur (16 m.) sur 3 1/2 de largeur et un peu plus de 3 pieds de hauteur. De chaque côté se trouvait une rangée de onze bases de colonnes, composées de socles en forme de vases surmontant une pyramide à gradins (donc exactement pareilles aux bases des colonnettes figurées sur les poteaux de balustrade Śuṅga, voir ci-dessous, p. 20), et marquées en caractères brahmi de *a* à *l*; « la rangée méridionale était en partie enfouie dans le soubassement du Grand Temple qui avait été bâti par-dessus selon un alignement un peu différent, de sorte que les deux bases le plus à l'ouest apparaissaient seules en saillie de sept pouces sur l'aplomb du mur, tandis que vers l'est toutes les bases de la rangée sud étaient complètement recouvertes... Ces bases de colonne indiquent que la Promenade avait été jadis couverte d'une toiture ». On avait antérieurement exhumé la figure féminine ornant un fût octogonal (actuellement numérotée poteau 110, planches XXXIV, XXXIX, XL); elle portait la lettre *a*, et elle se trouva s'assembler exactement sur la base marquée de la même lettre, ainsi qu'on peut le voir sur la reproduction de la planche XXXIX [3]. Cunningham découvrit également quelques morceaux d'un chapiteau lotiforme, de lions adossés, et d'un vrai chapiteau à volutes, qui

ne sont pas impossibles, mais les faits s'expliquent plus simplement par l'héritage d'une source commune, laquelle n'est pas nécessairement un unique centre géographique, mais plutôt une culture largement répandue à une époque qui, en dernière analyse, remonte au moins au IVe millénaire avant J.-C.

1. Par exemple dans le Miracle de Kapilavatthu, Sāñcī, toraṇa du nord, piédroit de droite, face antérieure, troisième panneau à partir d'en haut ; dans le Miracle de la Marche sur l'eau, Sāñcī, toraṇa de l'est, piédroit de droite, face postérieure, troisième panneau.

2. *Nidānakathā* (Jātaka, I, 78). Rhys Davids, *Buddhist Birth Stories*, p. 106, rend *cetiya* par « dāgaba » : c'est introduire là une confusion bien inutile, puisqu'il n'est nullement question de dāgaba en la circonstance.

3. La planche XXXIV nous montre encore la même figure *in situ*, avec la base suivante dans la direction de l'est.

auraient complété une colonne dans le style de l'époque (v. ci-après) ; il montra leur vraie ordonnance dans une reconstitution, *M.*, pl. IV. Il admettait que seules les colonnes terminales du *caṅkama* étaient ornées de figures, et que les autres avaient un fût octogonal tout simple. Il admettait aussi, et sans doute ne se trompait-il pas, que la superstructure ou couverture avait été en bois ; mais je ne crois pas que le bas-relief de Bharhut où, à la réflexion, il voulait reconnaître un *caṅkama,* puisse être interprété ainsi (*M.*, pl. V).

Ainsi reconstituée, la colonne de *caṅkama* dont on voit en partie le schéma fig. 7, se compose des éléments suivants : (1) un socle en pyramide à gradins ; (2) là-dessus un vase, au sommet duquel s'emboutit (3) le fût octogonal orné de la figure féminine ; (4) un chapiteau lotiforme ou campanulé (*bell capital*), un deuxième chapiteau de lions adossés, et un dernier chapiteau orné d'une palmette sur le côté, à corbeaux terminés en volutes. Le vase repose sur une moulure en câble, qui représente l'anneau de corde servant à porter ces vases sur la tête, ou à les poser sur le sol ; immédiatement au-dessus de la hanche du vase on remarque une élégante bordure de pétales de lotus en faible relief, et, au pied de l'encolure très basse, une frise en relief de perles et pirouettes. Or tous ces détails, de même que le style de la figure et son costume, appartiennent bien à l'époque, et trouvent leurs analogues sur les poteaux Śuṅga de la palissade de Bodhgayā ainsi que sur d'autres monuments de l'époque Śuṅga. Nous avons donc là un témoignage probant de l'aspect d'une promenade couverte et de son existence à Bodhgayā à l'époque Śuṅga ; c'est sans doute le seul monument qui nous prouve l'existence de ces portiques dans l'Inde ancienne.

Pour l'étude de la figure qui orne le fût, voir p. 45.

LES THŪPAS.

Le type des thūpas tel que nous le trouvons sur les poteaux Śuṅga est fort apparenté à ceux qu'on voit figurés tant à Bharhut qu'à Sāñcī ; le dôme en est hémisphérique ; il est entouré d'une seule *vedikā*, et il surmonte une plinthe cylindrique (carrée sur le poteau n° 12 seulement) mais cette plinthe est plus élevée qu'à Bharhut ou à Sāñcī. Dans deux cas (poteaux 43, pl. XXIX, et 92, pl. XXXVI) on voit un soubassement en brique sous la plinthe. La *harmikā* affecte toujours la forme carrée, petite, à balustrade, avec une lourde superstructure encorbellée extérieurement ; sur le poteau 40 sa poutre supérieure s'orne du motif à créneaux d'autel. Une fois seulement nous trouvons la *harmikā* surmontée d'un *chatta*, et on y remarque des guirlandes suspendues à

des crochets en forme d'aiguillons à éléphants qui sortent latéralement de la harmikā. Dans trois ou quatre cas on voit de hautes bannières plantées près du thūpa; une fois (poteau 40) il est adoré par deux laïcs debout. Sur ce poteau 40 le thūpa est muni d'une *vedikā* extérieure (planche L, 1).

LES CETIYA-GHARA.

Des *cetiya-ghara*, sanctuaires de types variés, contenant un autel et un symbole (le *chatta*, le *dhammacakka*, ou le *ratnatraya* selon le cas), sont représentés sur plusieurs

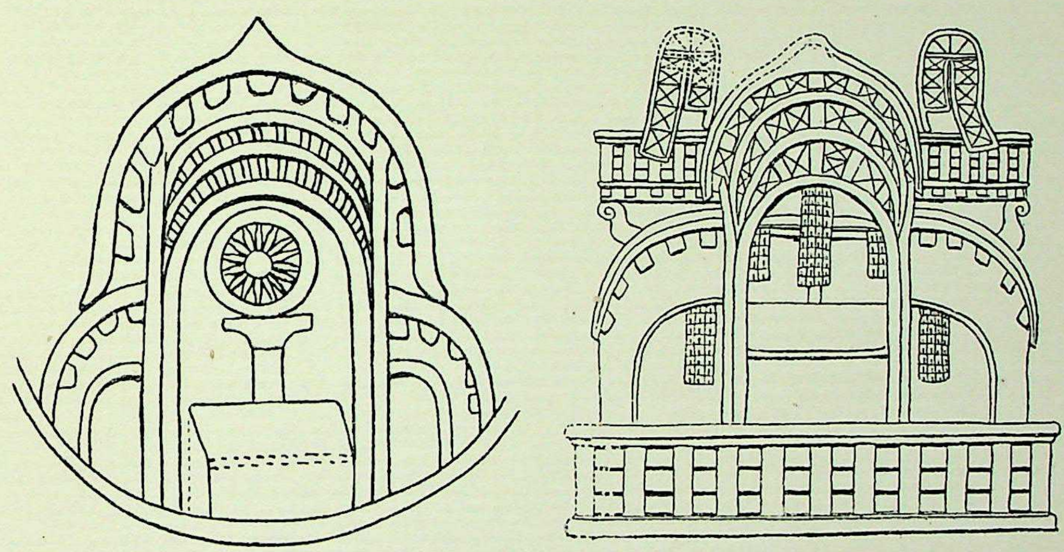


FIG. 4. — *Cetiya-ghara*, poteau 40. FIG. 5. — *Cetiya-ghara*, figuré à Bharhut.

poteaux, vus en élévation de face; il est donc convenu que l'autel et le symbole sont en réalité vus à travers le porche ouvert. Le type le plus simple se présente sur le poteau 38, côté sud (planche XXVI); il est apparemment élevé sur le deuxième étage d'un bâtiment complexe. Un bâtiment analogue se voit, cette fois isolé, sur le poteau 10 (planche XIII). Dans un cas comme dans l'autre, le symbole, qui est un *dhammacakka*, est soutenu par une colonne. Sur le poteau 38, il n'y a pas d'autel visible, mais on voit deux orants faire la circumambulation de la colonne, les mains levées en *añjāli*; sur le poteau 10, la colonne se dresse immédiatement derrière l'autel (planche XLVI, 3).

Sur le poteau 40 (planche XLVI, 2) on trouve figuré un *cetiya-ghara* d'un type plus complexe; en fait, c'est, comme son analogue de Bharhut (Cunningham, *B.*, pl. IX,

et notre figure 5 ; celui-ci présente à vrai dire un étage supérieur) l'élévation ou la vue de face d'un temple, soit construit soit excavé, comportant une nef médiane et deux bas côtés, type trop connu dans l'art bouddhique primitif pour qu'il soit nécessaire d'en citer des exemples. A l'intérieur on aperçoit un *dhamma-cakka* supporté par une colonne, et un autel.

Au sommet du poteau 64, face ouest (planche XXXIII), se voit un bâtiment à deux étages encore plus compliqué : en bas, un sanctuaire contenant un *chatta*, avec deux orants ; en haut une fenêtre cintrée, lais-

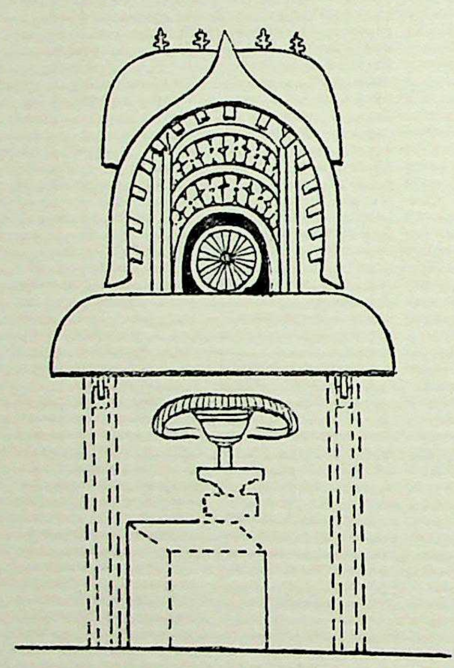


FIG. 6. — *Cetiya-ghara* (reconstitution), poteau 64 face ouest.

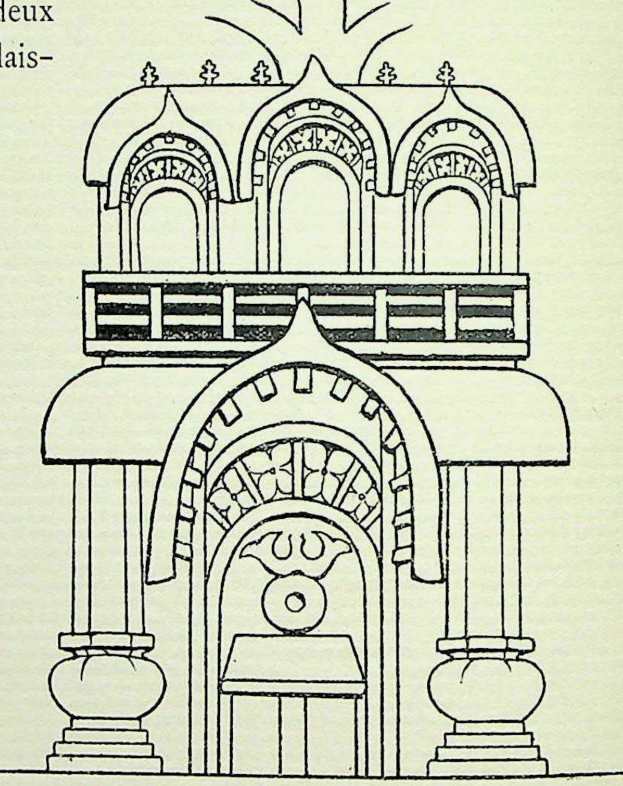


FIG. 7. — *Cetiya-ghara* (ou *bodhighara* ?) en partie reconstitué ; poteau 64 face nord.

sant apercevoir un *dhamma-cakka* à l'intérieur. Un autre édifice à deux étages est figuré sur le même poteau, face nord, au sommet (également planche XXXIII). Dans ce bâtiment qui est évidemment construit (et non excavé), on remarque en bas une salle hypostyle ; par le porche on aperçoit à l'intérieur le *tiratna* ou *ratnatraya* sur un autel ; au-dessus une sorte d'étage à balcon, avec balustrade-*vedikā*, et trois ouvertures, fenêtres ou portes (*mahāvātapāna*). Dans les deux derniers exemples, le sommet du bâtiment est brisé ; nous en offrons des essais de reconstitution (figures 6 et 7). Dans le second cas, nous avons tenu compte de la possibilité que nous ayons

affaire ici à un bodhighara. Le bas-relief architectural de la face intérieure du poteau 4 (pl. VIII), dont la figure 8 ci-contre donne une reconstitution libre, semble indiquer l'existence d'un autel à l'intérieur, et doit donc être considéré comme un *cetiya-ghara* (cf. CUNNINGHAM, *B.*, pl. XXXI, 4).

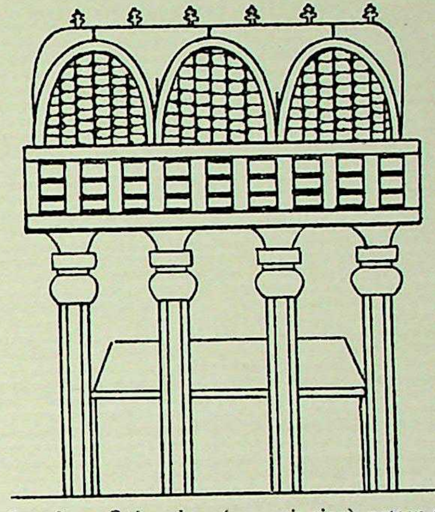


FIG. 8. — *Cetiya-ghara* (reconstitution), poteau 4.

Des *cetiya-ghara* contenant des *thūpa* se voient sur les deux faces du poteau 38 (planches XXVI et LIV); il ne semble pas qu'on ait voulu dessiner des bâtiments isolés, mais plutôt des parties d'édifices très élevés et très compliqués [1]. Cela ne serait pas pour nous surprendre, si nous nous rappelons que les grands *cetiya-ghara* renfermant des *thūpa* à Bhājā, à Kondañe, à Kārlī, ne sont pas absolument indépendants; ils font partie de façades à plusieurs étages; et dans certains cas, à Bhājā par exemple, les étages supérieurs de ces façades sont les pignons de chapelles ou de cellules praticables et habitables.

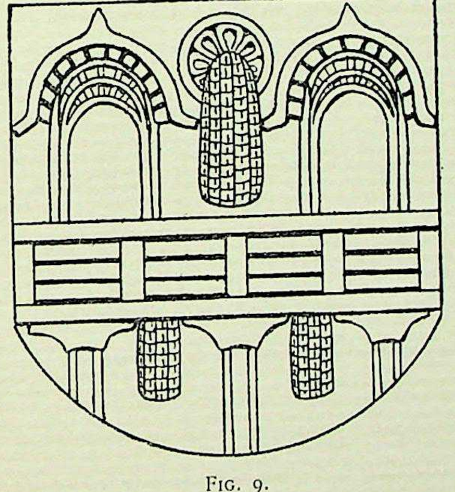


FIG. 9.
Un édifice profane (palais ?), poteau 44.

L'ARCHITECTURE PROFANE.

La scène d'intérieur dont nous avons parlé est évidemment censée se passer dans un palais; cependant elle ne nous renseigne pas sur l'architecture des palais, car les colonnes latérales sont là à titre d'encadrement, et non pas pour représenter l'édifice. Sur le poteau 44, pl. XXX, des deux côtés, on trouve des vues extérieures de bâti-

1. La présence, à mi-hauteur du poteau, du motif de couronnement bien connu à pinacles ou à créneaux d'autel (cf. poteau 22, planches XVII et XVIII) nous indique que les deux panneaux du haut doivent être regardés à part des deux panneaux du bas : tandis que si la bande médiane avait été une autre *vedikā*, on aurait pu supposer que l'ensemble du panneau du haut en bas ne représentait qu'une seule et même façade (planche XXVI).

Remarquons que le panneau inférieur de la face sud n'est pas parfaitement compréhensible ; les deux Yakṣa et les *thūpa* qu'ils soutiennent sont manifestement à l'extérieur du porche. On notera que trois guirlandes sont suspendues au bord intérieur de l'arche en charpente.

ments à deux étages, appartenant au type des palais (*pāsāda*) ou des riches demeures (*pāsāda* ou *geha*). Le rez-de-chaussée ou soubassement est en colonnade, l'étage que forme l'habitation proprement dite est pourvu de la balustrade-*vedikā* habituelle. Quant à l'image qui est sur la face extérieure de ce poteau, les deux *mahāvātāpāna* (grandes fenêtres) de l'étage semblent indiquer l'existence d'une superstructure couverte à ce niveau, et qui serait de l'espèce habituelle des pavillons de toit (*roof bungalows*). L'indication d'une rosace d'où pend une guirlande entre les deux fenêtres est inusitée ; si on pouvait supposer (ce qui est à peine admissible) que l'artiste a voulu combiner la vue extérieure et la vue intérieure, on croirait presque que cette rosace représente une *kannikā* [1] (plaque de toiture). Dans le cas des architectures sculptées sur la face interne du même poteau, tout l'espace disponible au niveau de l'étage est occupé par les bustes de trois femmes qui regardent ce qui se passe dans la cour (*aṅgana*) dont on devine l'existence au-dessous, et d'où une porte cintrée donne accès dans la maison. Il est plus que probable que chacun de ces tableaux, de même que le fragment moins bien conservé du poteau n° 4 (planche VIII), se rapporte à un lieu ou à un incident particulier ; mais il est impossible de proposer des identifications, et nous nous bornons ici à étudier ces bas-reliefs en tant que documents d'architecture. Toutefois dans le cas du poteau 4, un bon éclairage permet de distinguer quelque chose qui semble être un long autel placé derrière les colonnes du rez-de-chaussée : nous aurions donc ici l'image d'un sanctuaire de même type que celui de Bharhut que reproduit Cunningham, *B.*, pl. XXXI, fig. 4, et que cet auteur croyait consacré aux Quatre Bouddhas.

LA PLAQUE DE KUMRAHAR.

Cette plaque en terre cuite très connue (planche LIX), découverte en 1914 sur le site de Kumrāhār à Patna, et depuis lors adoptée comme firme et comme cachet par la *Bihar and Orissa Research Society*, fut tout de suite considérée comme une image du Grand Temple de Bodhgayā et, pour citer les termes de l'archéologue qui la découvrit, le regretté Dr. D. B. Spooner, « c'est à n'en pas douter le plus ancien dessin que nous possédions de cet édifice ». Vincent Smith contesta cette identification ; pour ma part, je suis disposé à l'accepter. Mais pour ce qui nous occupe en ce moment, il importe

1. Cette interprétation ne saurait être envisagée sérieusement. Des guirlandes accrochées ainsi à des rosaces, sans soutien apparent, mais indiquant probablement l'existence de superstructures, se remarquent au-dessus du *cetiya-ghara* du poteau 40 (planche XLVI, 2).

assez peu de savoir si cette plaque représente ou non le Grand Gandhakuṭi du Vajrāsana de Bodhgayā ; ce qui nous intéresse, c'est la preuve certaine qu'un temple de même type précisément que le Grand Gandhakuṭi devait exister au moins dès le IIe siècle de notre ère. La plaque en effet porte une brève inscription en caractères kharoṣṭhī qui ne peuvent guère être postérieurs à cette époque, et que Sten Konow croirait volontiers antérieurs à Kaniṣka[1]. La temple figuré sur la plaque répond à la forme du Grand Gandhakuṭi tel qu'il existe aujourd'hui et tel que Hiuan-tsang l'a décrit, au moins pour les traits essentiels que voici : c'est une haute tour un peu pyramidale, de section carrée, surmontant un soubassement important, et composée d'étages garnis de niches ; elle est couronnée par un *kalasa* et une rangée de *chattas* ; une arche appareillée en claveaux encadre une ouverture à l'intérieur de laquelle on aperçoit un Bouddha assis ; enfin le temple est entouré d'une palissade. On pourrait même supposer que le *dhvaja stambha* à chapiteau d'éléphant, qu'on remarque à droite et un peu au-dessus (c'est-à-dire en arrière) est le même que le pilier figuré à Bharhut dans l'image du *Mahābodhi-ghara* (pl. LX), car il a fort bien pu demeurer intact pendant plusieurs siècles.

Les bas-reliefs de Mathurā (*H.I.I.A.*, figs. 69 et 69 a) nous fournissent de nouveaux témoignages prouvant que des temples importants du même type général devaient exister au moins dès le début de l'époque Kuṣāna.

1. Sten Konow, *The Inscription on the so-called Bodh-gayā Plaque,* Journ. Bihar and Orissa Res. Soc., XII, 1926. On trouvera dans cet article la référence bibliographique des travaux parus antérieurement sur cette même plaque.

CHAPITRE III

SCÈNES DES INCARNATIONS PASSÉES ET DERNIÈRE DU BOUDDHA

PADAKUSALAMĀṆAVA JĀTAKA.

Poteau 5, planche LIII, 3. — Selon le Jātaka pâli nº 432, la yakkhī Assamukhī, dont le nom signifie « Visage de Cheval », avait l'habitude de saisir et de dévorer les voyageurs qui passaient à sa portée. Mais une fois, ayant fait captif un beau brahmane, elle le garda pour mari ; par la suite le Bodhisattva naquit de cette union. Dans le bas-relief de Bodhgayā, on voit au milieu d'un paysage rocheux la yakkhī à tête de cheval, complètement nue, qui traîne par la main son futur époux ; il lui résiste et, de la main droite, se retient à un arbre.

Le même sujet est représenté de façon un peu différente à Sāñcī sur la palissade du stūpa III. M. Foucher l'a identifié (*Mém.*, pp. 10, 11, et pl. 1, fig. 8, 9) ; on le retrouve sur un fragment de balustrade de Pāṭaliputra [1]. Le type de la yakkhī à tête de cheval se rencontre aussi à Bhājā, comme détail secondaire dans le grand bas-relief d'Indra (*H. I. I. A.*, p. 26 et fig. 27) ; dans un linteau sculpté d'une *Inda-sāla guhā* d'époque Kuṣāna provenant de Mathurā (*Eastern Art*, I, 1928, fig. 10 de la planche en face de la p. 37) ; et sur une stèle Gupta à Maṇḍasor (*H.I.I. A.*, fig. 166). On voit que la yakkhī de ce type se présente toujours dans un milieu sauvage, aride, ou montagneux ; il en est de même pour la yakkhī Valava-rūpā ou Valava-mukhī, capturée et montée par Paṇḍukābhaya, comme il est raconté dans le *Mahāvaṁsa*, ch. IX, X. Le conte du *Mahāvaṁsa* ne fait pas allusion au jātaka, et nous n'avons aucune raison de croire que le jātaka soit pour quelque chose dans les bas-reliefs de Bhājā, de Mathurā, et de Maṇḍasor.

1. Waddell, pl. 1.

CHADDANTA JĀTAKA.

A. — Poteau 2, planche XLVIII, 1. — Nous avons ici un éléphant, et les restes d'un personnage debout devant lui ; le personnage pouvait fort bien porter une robe monastique, et je crois distinguer que les défenses de l'éléphant étaient multiples. En outre, sur le côté le plus éloigné du spectateur, s'élève de la racine de la défense un objet plat et incurvé, et comme la main de l'homme paraît s'étendre vers le bout de cet objet, je pense que c'est la scie qui a servi à couper les défenses du Bodhisattva. Si l'identification est exacte, nous avons ici une illustration, jusqu'à présent passée inaperçue, d'un jātaka qui comptait à juste titre parmi les plus populaires.

Pour une étude complète des autres figurations du Chaddanta Jātaka, voir FOUCHER, *The Six-tusked Elephant*, dans *The Beginnings of Buddhist Art* ; et aussi *Les représentations de Jātaka*... dans *Mémoires concernant l'Asie Orientale*, III, 1919. Le présent bas-relief trouve parfaitement sa place dans la série stylistique-psychologique exposée par M. Foucher. En tous cas, c'est un des plus beaux bas-reliefs Śuṅga de Bodhgayā ; l'éléphant est plein de noblesse ; la patience et la résignation exprimés par son attitude sont tout à fait impressionnantes (elles font contraste avec l'attitude de l'éléphant du poteau 27, reproduit sur la même planche).

Il ne saurait s'agir ici du Vessantara Jātaka, car nous aurions au moins le Bodhisattva avec son *bhiṁkāra*, debout et tourné non vers l'éléphant, mais vers les brahmanes mendiants (même si ces derniers n'étaient pas explicitement figurés) ; de plus il est à peu près certain que dans ce cas la trompe de l'éléphant se poserait sur le bras du Bodhisattva.

B. — Poteau du Victoria and Albert Museum, planche XXXVII, à droite en haut. M. Foucher, *Mémoires ...Asie Or.*, p. 10, estime que ce bas-relief représente le Chaddanta Jātaka, et que l'instant de l'action choisi par l'artiste est celui où le chasseur revient chez le roi et la reine de Benarès, portant sur ses épaules les défenses du Bodhisattva ; c'est ainsi qu'on le représentera beaucoup plus tard à Ajaṇṭā (à Amarāvatī on nous montre bien le roi et la reine, mais avant l'expédition du chasseur [1]). Cette identification soulève quelques objections. Tout d'abord les objets portés par l'homme qui entre ne paraissent pas être des défenses. De plus, la reine n'est pas repré-

1. Je veux parler de la seconde image du Chaddanta-Jātaka à Amarāvatī, non étudiée par FOUCHER, *loc. cit.*, mais reproduite par BURGESS, pl. XXVII, 2, et BACHHOFER, *Early Indian Sculpture*, pl. 122, à droite en haut. Une autre encore, qui provient de Goli, est reproduite dans *Bulletin of the Madras Government Museum*, N.S. Vol. I, Pt. 1, pl. 1.

sentée comme on s'y fût attendu, puisque c'est elle qui est la cause de tout le drame (la femme qu'on aperçoit derrière le trône est, cela va sans dire, une simple suivante porteuse de *caurī*.) Enfin nous ne possédons pas de représentation de tout cet épisode postérieur avant d'arriver à Goli, où l'histoire toute entière nous est racontée en détail; sans doute l'objection n'est-elle pas concluante, mais il est pour le moins surprenant que dans un style aussi abrégé que celui de Bodhgayā on n'ait pas choisi plutôt la scène centrale du jātaka, qui ne fait jamais défaut ailleurs. De plus, j'ai l'impression qu'au point de vue de l'évolution psychologique, on ne peut guère s'attendre à voir illustrer le conte au moyen de ce seul épisode dès une époque si haute. Bien entendu, il n'est pas tout à fait impossible que le jātaka en question fût représenté sur deux bas reliefs à Bodhgayā [1] ; mais ce lieu-saint ne nous a pas conservé un seul autre exemple d'une histoire figurée en deux exemplaires, et, quoi qu'il en soit, les objections que nous avons dites en commençant paraissent décisives.

KINNARA JĀTAKA.

Le bas-relief reproduit par Cunningham, *M.*, pl. VIII, fig. 10, et dont nous donnons une figure au trait empruntée à cette source, représente apparemment le Kinnara Jātaka. Les deux personnages debout, l'un jouant de la flûte (un long gland pend à l'instrument), l'autre dansant, devraient être le Kinnara et sa compagne; mais il est étrange que les personnages paraissent tous deux féminins [2]. Le troisième personnage, dont il ne nous reste que la tête, serait le roi qui avait saisi et interrogé ces musiciens de la forêt. Le lieu de l'action est suggéré par un seul arbre. Malheureusement le bas-relief est détérioré, et de plus, il appartient à un des poteaux dont je n'ai pu parvenir à connaître le lieu actuel de conservation.

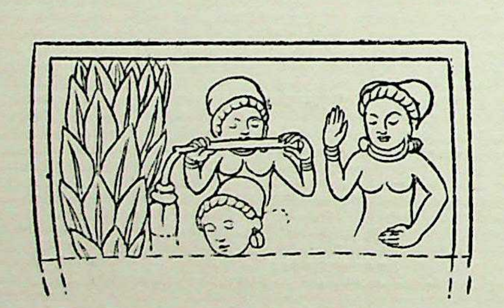


FIG. 10. — *Kinnara-Jātaka*.

Une scène analogue, fragment qui lui aussi a perdu toute la partie inférieure, appa-

1. Comme à Amarāvatī, et à Bharhut (où la deuxième figuration, CUNNINGHAM, *B.*, pl. XLIII, 6, paraît avoir échappé à la plupart des commentateurs).

2. Il est bien possible que cet aspect soit trompeur; les bas-reliefs nous offrent beaucoup d'exemples de personnages masculins dont la carrure est plutôt féminine et, de toute façon, la reproduction est médiocre.

raît sur la main-courante de Bharhut (Cunningham, *B.*, pl. xxvii, fig. 12). On y distingue nettement un couple ; le Kinnara et sa compagne portent des ceintures de feuillage, et ils se tiennent devant le roi assis ; le sujet est d'ailleurs identifié par l'inscription.

Une composition assez semblable orne la face interne du poteau 21 (planche LV), mais les personnages auxquels le roi parle sont tous deux féminins et vêtus de pied en cap, et l'action se passe manifestement dans un intérieur (voir aussi plus bas, p. 33).

VESSANTARA JĀTAKA.

Poteau 64, face ouest (planche XXXIII). — Un groupe de gens se tient dans un paysage rocheux ; au fond se dresse un grand manguier. Les personnages du premier plan, qui doivent être les plus importants, sont un homme et une femme, les mains levées pour saluer, et deux enfants debout entre eux. Ce pourrait être une scène de Vessantara Jātaka, peut-être l'instant où le prince Vessantara et la princesse de Ceta se rencontrent avant de se rendre à l'ermitage Vaṅga. On peut comparer ce bas-relief à celui de Sāñcī, *toraṇa* nord, architrave inférieure, face extérieure, à gauche (Marshall, *Guide to Sanchi*, p. 54).

Voir aussi ci-dessus nos observations à propos du Chaddanta Jātaka.

LE CONTE DU TRÉSORIER, ETC.



Fig. 11. — Le conte du Trésorier (d'après Cunningham).

Cunningham, *M.*, planche viii, n° 4, donne la reproduction d'un bas-relief très intéressant qu'il avait relevé sur un des poteaux de la balustrade dont on a depuis perdu la trace. Il représente, comme le dit Cunningham, un arbre d'où sortent deux bras humains tenant une assiette chargée de nourriture et une cruche d'eau; un personnage masculin étend la main droite pour les prendre. Au-dessous de l'arbre on voit une table à tréteaux; entre la table et l'homme, un tabouret de rotin (*moṛhā*) ; et au-dessus un autel cubique de la forme ordinaire mais non placé au pied de l'arbre comme d'habitude. Les mains qui se tendent sont, cela va sans dire, celles de la devatā qui habite l'arbre. Cunningham se borne à dire que c'est « le fameux Kalpadrūma, l'arbre qui comble les désirs » du paradis d'Indra, mais il n'est pas

douteux que l'artiste ait eu une intention plus précise. Th. Bloch supposait assez arbitrairement que ce bas-relief nous présentait une forme archaïque de l'histoire de Sujātā, d'après laquelle le premier repas aurait été offert au Bodhisattva par le génie de l'arbre ; celui-ci aurait plus tard été remplacé dans la légende par Sujātā. Je fus naguère assez enclin à accepter cette explication (*H.I.I.A.*, p. 47, note 3) ; mais il y a une objection décisive : c'est qu'il faudrait alors reconnaître dans le personnage une représentation anthropomorphe du Bodhisattva, inconcevable à cette époque. Une interprétation presque identique d'un sujet qui est visiblement le même, munie d'une inscription « Les arbres-jambu du Mont Naḍoda », se rencontre à Bharhut (Cunningham, *B.*, planche XLVII, 11) et M. Foucher dit à ce propos (*Mem.*, p. 10) que c'est « une des plus désespérantes énigmes de Bharhut ». Barua et Sinha, n° 222, ont conclu des « jambus » de l'inscription qu'il s'agissait du Vessantara Jātaka, mais c'est une hypothèse absolument invraisemblable.

Ramaprasad Chanda (*Mem. A.S.I.*, 30, p. 6) et moi-même (*J.R.A.S.*, 1928, p. 393) avons chacun de notre côté reconnu que c'est l'illustration du conte du Trésorier, etc., rapporté dans la *Dhammapada Atthakathā*, II, 1, 6 (Harvard Oriental Series, 28, p. 277). On peut aussi songer à un rapprochement avec le Mahāvaṇija Jātaka.

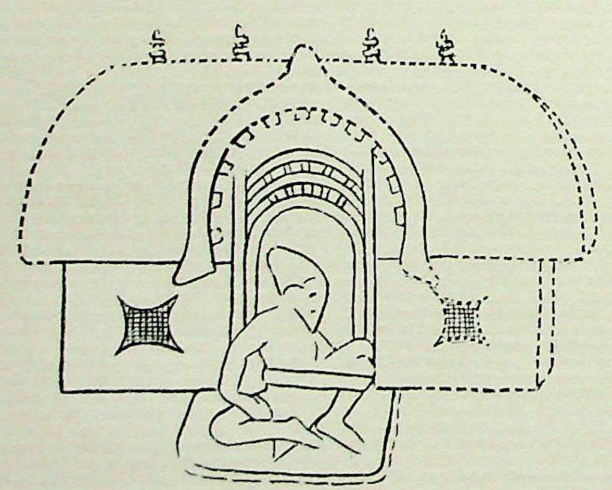


FIG. 12. — Ermite devant sa hutte, poteau 92.

JĀTAKA NON IDENTIFIÉ, N° 1.

Poteau 92, face interne, au sommet (planche XXXVI). — C'est évidemment un sujet de jātaka, et la foule des détails qui nous sont donnés devrait permettre son identification [1] ; elle n'a cependant jamais été faite, et je n'en ai aucune à proposer. Un ermite brahmaniste barbu est assis sur une dalle ou sur le seuil de sa hutte [2] ; ses mèches tressées sont tordues à la façon d'un *kapardin* ; il est accroupi, un genou levé, et soutenu par le *yoga paṭṭā*. On voit qu'il

1. Dans le Dīpi Jātaka (n° 428), les principaux personnages sont un ermite, une panthère et une chèvre ; mais il n'y a pas de chèvre dans notre bas-relief.
2. *Pāsāṇa* ou *nisīdana-phalaka*, cf. *Jātaka*, IV, 328.

s'entretient avec un animal, un léopard semble-t-il, accroupi sous l'arbre vers la droite. A gauche on remarque une grande jarre d'eau (qui n'est pas un *kamaṇḍalu*). Au premier plan et au milieu s'étale une palmette à cinq feuilles, mal conservée, mais montrant nettement du côté gauche la torsion caractéristique des feuillages de Bharhut et de Sāñcī; cette palmette n'est qu'un ornement de remplissage, sans aucune relation avec l'anecdote.

La hutte (reconstitution fig. 12) est moins rudimentaire que le *paṇṇasāla* habituel. Elle est construite sur plan rectangulaire ; le toit de chaume recouvre visiblement deux chambres qui s'ouvrent de part et d'autre d'une salle centrale, et qui sont munies chacune d'une petite fenêtre. Un porche cintré, en charpente, du type ordinaire, s'élève à la hauteur totale du bâtiment.

JĀTAKA NON IDENTIFIÉ, N° 2.

Poteau 2, planche LIII, 4. Une femme qui lève la main gauche, et un jeune garçon tenant un objet indistinct, se tiennent devant une chèvre qu'ils regardent ; la chèvre est debout sur un autel ou banc de pierre.

KACCHAPA JĀTAKA (N° 215).

Poteau de la fin des Gupta, n° 41, planche LVIII, 3. — Le conte de la tortue portée dans les airs par deux oies se rencontre non seulement dans les Jātaka, mais aussi dans le *Pañcatantra*, le *Hitopadeśa*, et dans les recueils de fables qui leur sont empruntées. Dans le présent bas-relief, on voit les deux oies volant dans les airs et soutenant entre elles un bâton auquel la tortue se cramponne par la bouche ; au-dessous deux hommes qui lèvent les regards et poussent un cri d'étonnement. La tortue va ouvrir la bouche pour leur répondre, et causer ainsi sa chute fatale.

C'est M. Foucher qui a le premier identifié ce bas-relief (*Mém.*, p. 11) mais sans faire remarquer qu'il appartient à l'époque tardive. Une interprétation plus ancienne du même Jātaka, n° J. 36 du Musée de Mathurā, représente les deux hommes en train de tuer la tortue tombée à terre (Vogel, *Cat. Arch. Mus. Mathurā*, p. 149). Une figuration postérieure se voit au Caṇḍi Mendut à Jāva (Kersjes et den Hamer, *De Tjandi Mendoet*, 1903, p. 9 et pl. 13).

JĀTAKA NON IDENTIFIÉ, N° 3.

Poteau 9, planche XII. — Un jeu de hasard. Les deux joueurs sont assis devant un échiquier (? *citupāda*) : à gauche un homme dont la tête a disparu, à droite une femme. La tête de celle-ci mal conservée avec sa coiffure offre à première vue l'aspect d'une tête de cheval. L'homme ne porte qu'une *dhotī*, la femme une *dhotī* et une tunique serrée à la taille par une ceinture. L'échiquier présente soixante-quatre carrés.

JĀTAKA NON IDENTIFIÉ, N° 4.

Poteau 45, planche XXXI. — Un homme et une femme sont assis sur un trône à pieds minces. Derrière eux, à droite, une suivante. Au-dessous, par devant, on voit une jarre rebondie (contenant du vin ?) à gauche, et un guéridon de rotin portant des fruits à droite. La partie supérieure du bas-relief est gravement endommagée.

JĀTAKA (?) NON IDENTIFIÉ, N° 5.

Poteau 27, planche XLVII, 3. — On regrette particulièrement de ne pas reconnaître ce tableau qui est intéressant non seulement par son sujet, mais aussi par son interprétation du paysage, plus ambitieuse qu'elle n'est ordinairement à Bodhgayā. On y voit représentés deux *thabha* de section octogonale, avec chapiteaux à balustrades; le premier porte un nāga polycéphale, dont la condition royale est indiquée par le *chatta* qui l'abrite; le second trois *chatta*, l'un tout droit au milieu, les deux autres penchés de côté par-dessus la *vedikā* qui les entoure [1]. Au-dessous du premier de ces piliers se trouvent deux vases à eau d'une forme rare, et qui n'a d'analogue, que je sache, que dans le panneau des Nāgas de la palissade de Pāṭaliputra (Waddell, pl. I). Ensuite on remarque au niveau du sol deux longueurs de *vedikā*, et au delà de celle qui est placée le plus haut, deux arbres.

1. Des *chatta* entourés ainsi d'une palissade (mais superposés et non juxtaposés) se rencontrent sur les monnaies d'Amoghabhūti, où on les a faussement désignés sous le nom de « stūpas carrés » (Smith, *Catalogue of Coins in the Calcutta Museum*, p. 167 et pl. xx) et aussi sur les monnaies des Mitra (*ibid.*, pl. xxii). Un chapiteau à Nāga provenant de Bhilsā est reproduit dans Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, pl. xlv, fig. 1.

JĀTAKA (?) NON IDENTIFIÉ, N° 6.

Poteau 21, face intérieure, planche LV, 1. — Un roi, assis dans une sorte de fauteuil, parle à deux femmes, dont l'une tient un plat, l'autre un objet indistinct. Cette dernière porte une tunique ; c'est un des rares exemples d'un personnage ainsi vêtu à Bodhgayā, quoique cette sorte de vêtement se rencontre assez souvent dans l'art Śuṅga en général. Derrière le roi se tient une porteuse de *caurī*. La scène se passe apparemment dans un intérieur ; des guirlandes sont suspendues au plafond.

Un tableau presque exactement analogue se rencontre à Sāñcī, toraṇa ouest, face intérieure, architrave moyenne, saillie de gauche. On a émis l'hypothèse (Marshall, *Guide*, p. 69) que ce pourrait être le chef des Mallas dans la ville de Kusināgarā au moment de la Guerre des Reliques. La chose n'est pas impossible, mais il est difficile d'expliquer ainsi le panneau de Bodhgayā, où il n'y a pas de contexte. Au point de vue de la composition, l'un et l'autre tableau peuvent être rapprochés de l'interprétation du Kinnara Jātaka à Bharhut (voir ci-dessus, p. 28).

LA PREMIÈRE MÉDITATION.



Fig. 13.
La première méditation (musée de Calcutta).

Le bas-relief reproduit par Cunningham, *M.*, pl. viii, fig. 11, serait, d'après M. Foucher (*Mém.*, p. 10) la Première Méditation du Bouddha sous l'arbre *jambu*. Le Bouddha est représenté par un autel, mais l'arbre qui est derrière offre un aspect étrange : on dirait du feu dans une écuelle. Cependant ce doit bien être un arbre ; il rappelle le feuillage figuré dans le fragment du Kinnara-Jātaka. La charrue est tirée par deux taureaux (planche XLIX, 5). Il y a une palmette du type habituel dans la lunette au-dessous de la composition principale (cf. la palmette placée de la même façon sur le poteau 92).

LE DON DE L'HERBE.

Poteau 91, planches XXXIX, XL. — A l'exception du poteau n° 1, c'est le seul de

la palissade qui porte une figure à grande échelle, et celle-ci est remarquable tant pour son sujet unique que pour son style très avancé. Au sommet est figuré *l'abhiṣeka* de Sirī, auquel nous n'avons pas à nous attarder ici (voir ci-dessous, p. 46). La plus grande partie du poteau est occupée par un personnage masculin debout, le bras droit levé, tenant une botte d'herbes en fleur, le bras gauche pendant. Il est vêtu d'une *dhotī* en mousseline légère finement plissée; une écharpe est nouée par-dessus; son torse est découvert mais paré de riches bijoux; il porte en effet deux lourds colliers, des bracelets de bras et d'avant-bras, et des boucles d'oreille. La chevelure est figurée par de petites boucles courtes, régulièrement disposées, et la partie principale du crâne est nettement différenciée de la protubérance, qui est aussi couverte de petites boucles. Le personnage est soutenu par un animal de caractère incertain, ressemblant à un lion, mais possédant des pieds de taureau.

Bachhofer a émis l'hypothèse plausible que le personnage représenté serait Indra, sous la forme du brahmane Śānti, forme qu'il revêtit pour offrir au Bodhisattva huit bottes d'herbe *kuśa* destinées à joncher son siège sous l'arbre de Bodhi, comme le raconte le *Mahābhiniṣkramaṇa Sūtra*, dont nous ne connaissons que la traduction chinoise [1]. En effet la botte d'herbes que le personnage tient de la main droite semble confirmer cette identification. D'un autre côté son costume est plutôt celui d'un roi que d'un brahmane ; et comment devons-nous expliquer l'animal qui lui sert de « véhicule » ? A cela s'ajoute la question tant débattue de la coiffure. Les cheveux courts et frisés sont déjà une formule courante de Bharhut et se rencontrent également à Sāñcī, mais toujours lorsqu'il s'agit de yakṣas. Or on a prétendu [2] qu'ici nous aurions une forme très ancienne, mais déjà tout à fait mûre de *l'uṇhīṣa*, la protubérance crânienne qui sera en vogue plus tard, et que par ailleurs nous ne reconnaissons de façon certaine dans l'art de l'Inde proprement dite qu'à partir du IIe siècle de notre ère, bien que cet *uṅhīṣa* apparaisse peut-être au Gandhāra dès le Ier siècle. Il est *a priori* peu vraisemblable qu'au Ier siècle avant J.-C. on se soit représenté *l'uṇhīṣa lakkhaṇa* d'un Cakravartin (bien entendu il ne saurait être ici question d'un Bouddha) comme une protubérance crânienne, ni autrement qu'un turban royal [3]. Bachhofer résout la difficulté en disant que nous avons là la coiffure typique des brahmanes, qui portaient leurs cheveux noués. Malheureusement, toutes les figurations anciennes

1. BACHHOFER, *Eine Pfeiler-Figur aus Bodhgayā*, Jahrbuch der asiatischen Kunst, II, 1925.
2. MARSHALL, dans *A.S.I.*, *A.R.*, 1907-08, p. 40 et *J.R.A.S.*, 1908, p. 1096; KRAMRISCH, *Grundzüge der Indischen Kunst*, p. 83.
3. Cf. A. K. COOMARASWAMY, *The Buddha's cūḍā, hair, uṣṇīṣa and crown*. J.R.A.S., 1928.

d'ascètes brahmaniques nous montrent qu'on ne se représentait pas leurs cheveux frisés, mais noués en grande coque, d'où la désignation de *kapardin*, qui n'est certainement pas applicable dans le cas présent. A Bharhut, à Sāñcī, et dans les autres bas-reliefs de Bodhgayā, les seules têtes frisées que nous rencontrions sont celles de yakṣas, et, dans un cas seulement, celles de deux lutteurs, probablement de basse caste (Cunningham, *B.*, pl. XXXV, 2). Pour moi cette coiffure reste donc énigmatique, et n'aide pas à résoudre le problème de l'identification, où la botte d'herbe demeure notre principal indice.

Le don de l'herbe n'est, à ma connaissance, que très rarement figuré dans les bas-reliefs purement indiens ; c'est un sujet qu'on rencontre sur un morceau du Ier siècle avant J.-C. provenant de la région d'Amarāvatī, et là le coupeur d'herbe, que l'artiste s'est représenté apparemment comme un homme de condition ordinaire et même basse, présente son offrande au Bouddha au moment où celui-ci sort de son bain dans la Nerañjana [1]. Le personnage est là associé à beaucoup d'autres dans une grande composition ; et dans l'art du Gandhāra, l'épisode ne donne lieu qu'à des interprétations sans intérêt. A Bodhgayā il est traité d'une façon plus monumentale qu'ailleurs, et, faute de mieux, il faut bien accepter provisoirement l'identification de Bachhofer.

Dans une autre version plus belle du Bain dans la Nerañjanā (VOGEL, *Indian Serpent-lore*, pl. VII), le coupeur d'herbe ne nous est pas montré du tout. Mais il en existait une troisième, que nous ne connaissons que par un des dessins négligés de Mackenzie [2]. Ici un personnage nimbé, en costume de roi, se tenait à main gauche du Bouddha ; ce ne pouvait être qu'Indra représentant le coupeur d'herbe : nous avons là une analogie avec le costume royal du personnage de Bodhgayā.

Celui-ci est remarquable au point de vue du style ; la noblesse et la liberté de son mouvement sont dignes d'éloges, et la forme entière est réalisée avec une perfection et une plénitude assez en avance sur l'époque.

Le poteau porte une inscription contemporaine : *Rāño Brahmamitrasa pājāvātiye Nāgadevaye danaṁ* : « Don de Nāgadevā, belle-sœur (femme du frère) du roi Brahmamitra » [3]. Ce roi régnait très probablement au début du Ier siècle avant J.-C. (v. p. 10).

1. COOMARASWAMY, *Notes sur la sculpture bouddhique*, Revue des Arts Asiatiques, V, 4, 1928, fig. 5. C'est à l'obligeance de M. Foucher que je dois l'identification de ce personnage que je n'avais pas reconnu.

2. Trois scènes : à gauche, le passage de la Nerañjanā (avec un pilier de feu pour représenter le Bouddha), au milieu l'appel à témoin de la Terre, à droite le *Mārayuddha*.

3. Th. BLOCH, p. 147 ; cf. BACHHOFER, *loc. cit.*, p. 74, note 11.

LES ARBRES SACRÉS (SYMBOLES DE LA SAṀBODHI).

Il convient de noter qu'un arbre sacré, un autel, une palissade, même dans l'art bouddhique, ne représentent pas nécessairement la *saṁbodhi* d'un Bouddha, mais indiquent parfois la présence du Bouddha ou d'un Bouddha en quelque autre circonstance. Dans le relief de Bharhut par exemple (Cunningham, *B.*, pl. XIV à droite) Gautama est représenté par un arbre *sirīsa* et un autel, pour indiquer qu'il « résidait au bosquet des sept *sirīsa* près de Bénarès ». De même à Sāñcī, toraṇa Est, architrave moyenne, face extérieure, la Première Méditation est représentée par l'arbre *jambu* et l'*āsana*.

Quant aux arbres sacrés qu'il faut nettement interpréter comme des symboles de la *saṁbodhi*, nous en trouvons sur les poteaux Śuṅga de la palissade de Bodhgayā à savoir : poteaux 5 et 7 (planche XLVI); poteau 11 (planche XIV) et poteau 43 (planche XXIX).

A Bharhut on voit cinq médaillons contenant des arbres, des *āsanas*, des orants, étiquetés chacun du nom d'un Bouddha antérieur dont ils sont l'arbre de Bodhi; il est donc permis d'admettre que les quatre *rukkha-cetiya* variés, figurés sur les poteaux Śuṅga de Bodhgayā, sont ceux de quatre Bouddhas du passé, et qu'il a dû jadis exister une série complète de sept arbres. Les sept Bouddhas et les sept arbres qui leur correspondent, selon la liste de la *Nidānakathā*, sont :

Vipassī	arbre *pāṭali* (*Bignonia suaveolens*).
Sikhī	arbre *puṇḍarīka* (*Mangifera sp.*) et non un lotus, puisque le Bouddha est « assis à son pied ».
Vessabhū	arbre *sāla* (*Shorea robusta*).
Kakusandha	arbre *sirīsa* (*Acacia sirissa*).
Koṇāgamana	arbre *udumbara* (*Ficus glomerata*).
Kassapa	arbre *nigodha* (*Ficus indica*, banyan).
Gautama	arbre *nigodha* (*Ficus indica*).

A Bharhut subsistent les arbres de Bodhi suivants, identifiés par leurs inscriptions : ceux de Vipassī, Vessabhū, Kakusandha, Koṇāgamana, Kassapa et Gautama. Mais, comme toujours dans les bas-reliefs, Gautama a pour arbre un *pippala* au lieu

d'un *nyagrodha*. Sans doute voyait-on autrefois à Bharhut la série complète des sept arbres.

A Sāñcī, toraṇa nord, architrave moyenne, face extérieure, et en commençant par la gauche, de même que sur le toraṇa est, architrave supérieure, face intérieure, mais en commençant par la droite, nous trouvons la série complète; malheureusement plusieurs de ces sept arbres se ressemblent entre eux et ne nous aident pas beaucoup à identifier ceux de Bodhgayā [1].

Ces derniers, moins distinctement représentés que ceux de Bharhut, ne sont pas étiquetés. L'arbre du poteau 11, planche XIV, pourrait être le *sāla* de Vessabhū, celui du poteau 43, planche XXIX, le *pippala* de Gautama. Nous n'avons pu identifier ceux des poteaux 5 et 7, planche XLVI; en tous cas celui du poteau 5 n'est certainement pas un *pippala* et ne saurait par conséquent, comme le proposait M. Foucher, représenter la *saṁbhodhi* de Gautama.

En tant que *cetiyas*, ces arbres nous sont présentés avec des variantes de détail. Une fois il y a un autel et une paire de *chatta* auxquels pendent des guirlandes. Ces chatta, qu'on voit aussi sur le poteau 7, et qui sont très souvent associés aux arbres sacrés, peuvent être considérés comme le signe de la dignité royale qu'on attribue à l'arbre ou même qu'on lui confère en cérémonie [2]. L'arbre du poteau 7 (pl. XLVI, 4) est pourvu d'une *vedikā* carrée, présentée au spectateur vue d'angle (comme c'est le cas, rare par ailleurs, dans une sculpture de tympan de l'Ananta Gumphā d'Udayagīrī, et dans une grotte bouddhique à Nadsūr) ; deux guirlandes semblent suspendues au ciel. Sous l'arbre du poteau 11, on voit un autel et deux orants debout; l'arbre du poteau 43 est pourvu d'un autel et de deux bannières (pl. XXIX).

LA GROTTE DE L'OMBRE DU BOUDDHA.

Poteau 6, planche XLVII, 2. — Une cellule rupestre du type ordinaire, un lit de pierre à l'intérieur, indiqué en très faible relief; à droite, deux laïcs, richement vêtus, s'approchent les mains jointes. A l'intérieur de la grotte était peint un personnage debout, tenant un bâton de moine.

1. Pour la liste des sept arbres tels qu'ils se présentent à Sāñcī, voir Foucher, *The Beginnings of Buddhist Art*, p. 104. Plus tard on représentera les Sept Bouddhas (plus Maitreya) sous forme anthropomorphe, et généralement de gauche à droite.

2. Cf. *Mahāvaṁsa*, XVIII, 36, « Aśoka sacra l'arbre de la Grande Bodhi roi de son royaume ».

On ne peut guère attribuer une grande ancienneté au personnage peint, mais il semble témoigner que quelque pieux bouddhiste avait identifié le sujet, et nous pouvons admettre jusqu'à plus ample informé qu'on a voulu ici représenter la grotte de l'Ombre du Bouddha. Fa-hien (*Travels*, chapitre XXXI), ayant décrit l'arbre de Bodhi et le vajrāsana ajoute : « A un demi-yojana de cet endroit il y avait une grotte dans les rochers, où le Bodhisattva entra et s'assit jambes croisées, tourné vers l'ouest. [En faisant ainsi] il se dit : « Si je dois atteindre la sagesse parfaite, qu'il reste ici un moyen surnaturel de l'attester ». Aussitôt apparut sur la paroi du rocher l'ombre d'un Bouddha, haute d'un peu plus de trois pieds, et qui est encore bien visible actuellement ». Mais Hiuan-tsang (*Records*, livre VIII) dit que la grotte était occupée par un dragon (*nāga*) et qu'en la quittant, le Bodhisattva y laissa son ombre pour consoler le dragon qui déplorait son départ. Song-yun donne la troisième légende d'une « grotte de Gopâla, où il y a l'ombre de Bouddha », qu'il avait visitée dans le voisinage de Nāgarahāra [1].

LE DHAMMACAKKA (SYMBOLE DE LA DOCTRINE ET DE LA PRÉDICATION).

Des *dhammacakka*, portés par des colonnes et abrités dans des sanctuaires construits, se trouvent figurés sur les poteaux 10 (planche XLVI, 3), 38 (planche XXVI) et 40 (pl. XLVI, 2). Dans le cas des poteaux 10 et 40, il y a un autel (*āsana*) du type ordinaire devant le fût de la colonne ; sur le poteau 38, le fût est plus élevé, il n'y a pas d'autel et deux orants paraissent faire la circumambulation du symbole.

Un *dhammacakka* sans fût ni autel apparaît dans la superstructure du sanctuaire à *chatta*, au sommet du poteau 64 (planche XXXIII à gauche). Un autre est reproduit par Cunningham, *M.*, planche VIII, fig. 3 ; cf. notre planche XLIX, 3 ; ici la roue est supportée par quatre lions adossés (dont deux seuls visibles) au sommet d'une colonne assez courte, devant laquelle se dresse un autel ; il y a deux bannières, et des lotus s'élevant à droite et à gauche de la base de l'autel. D'après Foucher, *Mém.*, p. 10, il s'agit ici de la Première Prédication.

Il va sans dire que tous ces *dhammacakka* représentent le Bouddha lui-même ; on

1. Cf. CHAVANNES, *Mission archéologique...*, pp. 340, 392, 422 ; KERN, *Manual....*, pp. 90, 91 ; MUS, *op. cit.*, p. 250. Noter que le mot ici traduit par « ombre » signifie figure, fantôme, double plutôt que « ombre » proprement dite ; cf. *chāyā* comme synonyme de *savarṇā* à propos du Saraṇyu védique ; en même temps la notion d'abri (cf. *chāyā* = *śarman* dans *Ṛg Veda*) ne doit pas être entièrement exclue.

doit entendre qu'ils se rapportent plus particulièrement, comme le dit M. Foucher, à la mise en « mouvement de la Roue de la Loi » (*dhammacakka prāvartaṇa*) à Bénarès.

On ne doit pas oublier que si, dans le bouddhisme, la signification immédiate de l'expression « faire tourner la Roue » se rapporte uniquement à la Première Prédication de Bénarès, la Roue dans son symbolisme originel représentait le Soleil ou l'Année; sa mise en mouvement, c'était l'acte primordial de la création. Dans le bouddhisme la roue posée sur une colonne (par exemple CUNNINGHAM, *M.*, Pl. VIII, fig. 3) représente en réalité le Bouddha lui-même plutôt que l'incident temporel, mais elle répond en même temps à la conception du Soleil qui est *ekapada* [1], et de Prajāpati qui est lui-même l'Année.

LE RETOUR A KAPILAVATTHU ; AJĀTASATU.

Poteau 9, planche LI. — Cette identification proposée par M. Foucher, *Mém.*, p. 10, n. 1, me paraît plausible. Si l'on tient compte de la concision qui caractérise les tableaux de Bodhgayā, on peut comparer celui-ci à Sāñci, toraṇa Est, piédroit de droite, face intérieure, panneau supérieur, où Suddhodana rend hommage à son fils lorsque celui-ci, devenu Bouddha, revient à Kapilavatthu. Mais étant donné que l'adorateur est à genoux, j'inclinerais à croire que c'est plutôt Ajātasatu que l'artiste a voulu représenter, comme à Bharhut (Cunningham, *B.*, pl. XVI, droite, où il y a l'inscription *Ajātasata Bhagavato vaṁdate*; ou, avec moins de vraisemblance, Brahmā, comme à Bharhut (Cunningham, B., pl. XIX, inscription *Bramadevo manavako*). L'hypothèse de Th. Bloch (p. 143), d'après laquelle le tableau représenterait Sujātā à genoux devant l'arbre de Bodhi est en tous cas écartée du fait que l'orant est manifestement un homme, comme on le voit par sa silhouette générale et par son turban. Un *Supaṇṇa* porteur d'une guirlande vole vers l'arbre. Les murs à créneaux sont évidemment censés entourer l'arbre; ce ne sont pas, comme le propose Bloch, les remparts d'une ville; il est assez intéressant de noter que c'est exactement ce type de créneaux qui se conserve dans l'architecture de l'Inde au Moyen-Age et qui reparaît dans les miniatures mogholes.

1. Cf. P. E. DUMONT, dans *JAOS*, pp. 326 sqq. Le symbolisme plus ancien de la Roue « bouddhique » sera traité plus longuement dans mes *Elements of Buddhist Iconography* (Harvard University Press, 1935).

Planche XXXVII. — Un relief assez analogue sur le poteau du Victoria and Albert Museum à Londres représente trois orants debout devant un arbre et un autel entourés d'un mur ; par analogie avec le bas-relief de Sāñcī dont nous venons de parler et le panneau qui est immédiatement au-dessous sur le même piédroit, nous pouvons avec plus de vraisemblance y reconnaître le Retour à Kapilavatthu.

LE DON DU JETAVANA PAR ANĀTHAPIṆḌADA.

Poteau 10, planche LI, 2. — Voir la *Nidānakathā* (*Jātaka*, I, 92 = Rhys Davids *Buddhist Birth Stories*, p. 130 sqq.). Le Bouddha demeurait à Rājagaha ; le riche marchand Anāthapiṇḍada (ou Anāthapiṇḍika) acheta le parc (*vana*) du prince Jeta, en le payant d'autant de pièces d'or qu'il en fallait pour couvrir tout le terrain. Dans le bas-relief de Bodhgayā, nous ne voyons que trois serviteurs du marchand occupés à couvrir le sol de pièces carrées. Le même sujet est représenté avec plus de détails à Bharhut (Cunningham, *B.*, pl. LVII) ; ici nous voyons Anathapiṇḍada en personne, épanchant d'une aiguière d'or (*bhiṁkāra*) l'eau de la donation (*dakkhiṇāmbu* ou *dakkhiṇodaka*) pour confirmer sa largesse ; la présence du Bouddha en face de lui est indiquée par le manguier et le trône entourés d'une palissade. En outre, deux bâtiments sur les trois que comptait le monastère (le Gandhakuṭi [1] et le Kosambakuṭi, dont le premier était la demeure personnelle du Bouddha) sont ici figurés comme déjà construits. A Sāñcī, toraṇa nord, piédroit de gauche, le thème est encore plus développé, et on aperçoit le Kārorikuṭi en plus des deux bâtiments déjà nommés ; mais on ne nous montre que quelques pièces de monnaie au premier plan.

LE MIRACLE DE LA MARCHE SUR L'EAU.

Poteau 6, planche XLVIII, 3. — Trois personnages dans une barque parmi des lotus en pleine croissance ; celui qui se tient à l'avant maintient un lotus, celui du milieu manœuvre la perche, celui qui est à l'arrière (Kassapa ?) se penche, les mains sur le bord de la barque. Cette scène, dont M. Foucher dit « qu'elle ne nous rappelle rien », n'est pas facile à interpréter ; mais on peut tout au moins la rapprocher de la Marche sur l'Eau de Sāñcī, toraṇa Est, piédroit de gauche, où le brahmane Kassapa, un

1. Plus tard le mot *gandhakuṭi*, « cellule parfumée », devint l'appellation générale d'un temple bouddhique, et c'est ainsi qu'on l'appliqua au grand temple de Bodhgayā, comme nous l'avons dit p. 12.

disciple et un batelier s'en vont dans une barque pour sauver le Bouddha des inondations de la Nerañjanā.

Le raccourci dramatique de la scène serait bien conforme aux procédés des artistes de Bodhgayā. Pour une étude complète de l'épisode, voir Norman Brown, *Indian and Christian Miracles of Walking on the Water,* Chicago, 1928 ; pour la version palie, le *Mahāvagga*, I, 20, 16.

Dans le présent bas-relief, rien n'indique que le Bouddha se trouve dans le bateau ; il serait donc inutile de chercher à le rapprocher d'une scène de Sāñcī qui représente peut-être la traversée miraculeuse du Gange par le Bouddha au bac de Gotama (toraṇa ouest, piédroit de gauche, face extérieure, troisième panneau ; Maisey, planche xxi, 2). L'histoire est racontée dans le *Mahāparinibbāṇa Suttanta* (Rhys Davids, *Dialogues of the Buddha*, III, 94).

LA VISITE D'INDRA.

On connaît l'épisode de la visite de Sakka (Indra) au Bouddha, alors que celui-ci demeurait dans l'Inda-sāla-guha, la « grotte de l'arbre inda-sāla » [1] sur le mont Vediya, incident qui est raconté dans le *Sakka pañha suttanta* (S. B. E., III, p. 299 sqq.). Il est figuré sur le poteau n° 3, planche XLVII, 1. La personne du Maître, bien entendu, n'est représentée que par le siège à l'intérieur de la cellule vide. A gauche on aperçoit le Gandhabba musicien d'Indra, Pañcasikha, tenant sa harpe (*viṇā*) sous son bras gauche, et le *daṇḍa* de l'instrument faisant une barre oblique sur les rochers à côté de l'entrée ; le musicien lève sa main droite, qui tient le plectre. Indra lui-même n'est pas encore là ; on se rappelle qu'il envoie Pañcasikha en avant-coureur pour donner une sérénade au Bouddha et qu'il ne se présente qu'un peu plus tard, après s'être assuré l'attention et la faveur du Maître.

On trouve des tableaux analogues à Bharhut (Cunningham, *B.*, pl. xxviii), à Sāñcī et Mathurā, ainsi que dans l'art gréco-bouddhique du Gandhāra. C'est celui de

1. Dans les *Jātaka*, IV, 92, l'*inda-sāla* est une espèce d'arbre qu'on dit identique à la *sallakī*. On ne voit rien qui justifie la sanscritisation communément reçue *Indra-śailā-gumphā*, « grotte du rocher d'Indra ». Cf. Barua et Sinha, *Bharhut Inscriptions*, p. 61 et 125.

Tandis que dans la biographie légendaire l'*inda-sālā-guhā* est censée être une localité ainsi nommée, il est probable que cette *guhā* est à rapprocher de *guhā nihitam*, *Ṛg Veda*, *passim* et la « montagne Vediya » du *parvata* védique. Pour cette manière de désigner les lieux, cf. *plakṣa-prāsravaṇa*, la source de la Sarasvatī en même temps que la Fontaine de Vie (*Pañcaviṁśa Brāhmaṇa*, XXV, 10, 16).

Bharhut qui se rapproche le plus du bas-relief de Bodhgayā, mais tous ceux-là son plus compliqués. Pour les versions de Bharhut, Sāñci et Mathurā, on peut consulter mon *Early Indian Iconography*, I, *Indra*, dans Eastern Art, I, 1928; pour les interprétations gandhâriennes, Foucher, *L'Art gréco-bouddhique du Gandhāra*, I, p. 492, sqq.

ADORATION DU BOUDDHA PAR LES ÉLÉPHANTS DANS LA FORÊT PĀRILEYAKA.

Poteau 7, planche XLVIII, 4. — Trois éléphants adorent un *rukkha-cetiya*, qui représente, cela va sans dire, un Bouddha ou le Bouddha. Une inscription fragmentaire et isolée de Bharhut (Barua et Sinha, n° 166) donne *Vanacaṁkamo Pārireyo* « la retraite sylvestre Pārileya ». Foucher (*Sculptures*, p. 20) a proposé cette interprétation pour un tableau analogue provenant d'Amarāvatī (Burgess, planche x, 3). Il est vrai qu'à Amarāvatī comme à Bodhgayā plusieurs éléphants sont en scène, tandis que la légende nous parle d'un éléphant particulier, portant le même nom de Pārileya; mais on peut admettre qu'il était accompagné de plusieurs de ses congénères, puisque les éléphants vivent ordinairement en troupeaux. D'autre part, il existe plusieurs autres reliefs à Bharhut (Cunningham, *B.*, planches vi, xv et xlvii, 6) qui nous montrent des éléphants en train d'adorer un *rukkha-cetiya*, et deux de ces bas-reliefs sont accompagnés d'inscriptions qui n'ont rien de commun avec le nom de Pārileya.

Pour la légende de Pārileyaka, où l'on voit le Bouddha, fatigué des dissensions des moines, se retirer du Saṁgha à Kosāmbī pour se rendre dans la forêt Parileyaka, où un éléphant vient l'adorer, cf. *Mahāvagga*, X, 4, 6, et *Jātaka*, III, 489.

THŪPAS (SYMBOLES DU PARINIBBĀṆA).

On trouve des thūpas de formes légèrement variées sur les poteaux 3 (planche L, 4), 12 (planche XV, 15), 40 (planche L, 1), 43 (planche XXIX) et 92 (planche XXXVI). Chacun d'eux doit représenter le *pārinibbaṇa* d'un Bouddha ou du Bouddha. A Bharhut il n'existe qu'un seul panneau du même genre, mais à Sāñcī nous voyons plusieurs architraves où les Bouddhas du Passé sont représentés par leur thūpa [1] et il n'est pas téméraire de penser que les thūpas de Bodhgayā ne sont que les restes d'une série

1. Toraṇa Est, architrave supérieure, face extérieure, cinq stūpas et deux arbres; toraṇa nord idem; toraṇa ouest, architrave supérieure, trois stūpas et quatre arbres.

qui figurait les Sept Bouddhas, y compris Gautama. Comme nous ignorons quel était l'ordre primitif des poteaux qui portent des thūpas, il nous est impossible de rattacher ces derniers à tel ou tel Bouddha.

On trouve encore des thūpas sur deux poteaux de la fin des Gupta : le n° 34 (planche XXIV) et le n° 50 (planche XXXII).

CHAPITRE IV

SUJETS NON EXCLUSIVEMENT BOUDDHIQUES

LE PANNEAU DE SŪRYA.

Poteau 64 (planche XXXIII). — Ce panneau bien connu représente le Soleil, personnage masculin, nimbé, abrité sous un *chatta*, et monté sur un char à devant et à côtés élevés, attelé de quatre chevaux ; à sa droite et à sa gauche, sur le char, se tiennent les personnifications féminines qui passent pour être les épouses du soleil : de leurs arcs tendus elles lancent des flèches qui représentent ses rayons.

Marshall déclare que cette figuration est la copie directe d'un prototype hellénistique et qu'elle prouve incontestablement, ainsi que plusieurs autres thèmes de la palissade, qu'au moment de sa construction les sculpteurs indiens faisaient de larges emprunts à l'art hybride et cosmopolite de l'Asie occidentale [1].

Bachhofer, par contre, dit ceci (*Early Indian Sculpture*, p. xxii) : « L'idée du sujet n'est pas influencée par l'interprétation hellénistique, qui nous montre toujours Helios sur son quadrige vu de biais; mais elle témoigne plutôt que le vieux thème indien s'adapte au nouveau style sévèrement technique de l'époque ». En parlant de l'ancien motif, cet auteur pense au bas-relief bien connu de Bhāja (*Early Indian Sculpture*, pl. 64 ; *H.I.I.A.*, fig. 24 ; *C.H.I.*, fig. 70). Une autre version, probablement un peu postérieure à celle de Bodhgayā, se trouve dans la grotte de Mañcapurī (Oṛissā) : le croissant de lune et les étoiles sont sculptés dans le fond. L'ancien art indien nous offre d'autres exemples de chars à quatre chevaux qui ne sont pas nécessairement le char du Soleil [2].

1. A propos du dieu Soleil et des types apparentés qu'on rencontre sur les très anciennes monnaies indiennes, Percy Gardner a fait remarquer il y a longtemps (*Brit. Mus. Cat... Greek and Scythic Kings*, p. lxvi) qu'on voit là « les témoignages d'une école régionale ; il serait évidemment vain de chercher les originaux, comme on pourrait être tenté de le faire, sur les *aurei* romains des Césars... Tous ces types sont, ici comme là, des versions d'une imagerie divine conventionnelle et courante partout ».

2. On sait que, dans la mythologie védique, le Soleil a tantôt un cheval, tantôt sept, mais toujours

LE PERSONNAGE DU *caṅkama* (SIRĪ ?)

Poteau 110, planches XXXIV, XXXIX, XL. — C'est une colonne octogonale qui, sur un côté, est ornée d'une figure féminine en très haut relief. On peut supposer que c'est une divinité ; elle porte une *dhotī* qui descend jusqu'aux chevilles, et là dessus un *mekhala* de trois rangées de rondelles et de barrettes verticales alternées, toutes en métal sans doute. Son torse est nu ; elle est parée de bijoux : bracelets des chevilles et des bras, deux colliers, l'un petit, l'autre retombant entre les seins, pendants d'oreilles. La coiffure est nettement indiquée ; elle a l'aspect d'une épaisse calotte ronde posée sur le sommet de la tête ; celle de la tête du médaillon du poteau 25, planche LVI, 3, et celle de Sirī, dans la scène d'*abhiṣeka* du poteau 8, planche LVI, 2, sont presque identiques. Mais malgré cet aspect de calotte, il est probable que la coiffure est une guirlande, ou un turban de mousseline à fleurs noué autour de la tête (cf. *Archaic Indian Terracottas*, Ipek, III, 1929, fig. 37, un fragment en pierre provenant de la région de Mathurā).

La main droite devait être levée, la gauche était certainement abaissée, pour toucher la cuisse au-dessous du *mekhala* à l'endroit où l'on voit une cassure et des indications de doigts. L'ensemble de la figure est bien modelé ; elle se penche sur sa gauche, ce qui fait ressortir la hanche droite ; son poids porte principalement sur la jambe gauche. La *dhotī* est resserrée autour des jambes auxquelles elle adhère à la façon caractéristique de l'époque Śuṅga, de sorte que le renflement du mont de Vénus est fort perceptible ; mais le sexe n'est pas représenté comme il l'est si souvent dans la sculpture Sunga. Ce qui se rapprocherait le plus de cette statue, c'est peut-être la figure

quatre dans l'ancienne iconographie indienne ; ce n'est que plus tard que les imagiers lui en prêteront sept. Quelques autres traits aberrants, par exemple le « costume nordique », caractérisent le Soleil d'un bout à l'autre de l'histoire iconographique. Le char de lumière (*jyotiḥ ratha*) qui dans le *Ṛg Veda*, *passim*, est le véhicule du Soleil, de l'Année, d'Agni, ou d'un *deva* quelconque, est une image si familière qu'il serait superflu de chercher la source étrangère où l'iconographie indienne aurait emprunté le motif. Le Soleil sur son char à Bodhgayā représente sans doute le Bouddha en personne, qui est, nous disent les textes pâlis, *ādicca-bandhu*, « de race solaire » (cf. *Sutta Nipāta*, p. 73 : « *ādicca* (*āditya*) est le nom de sa race, *saka* (*śaka*) de son clan »). Dans *J.*, I, 76 (le hersage de l'Enfer à l'occasion de la Sambodhi), le Bouddha fait manifestement figure de « huitième Āditya », c'est-à-dire Vivasvat, Mārtāṇḍa : la métaphore fréquente appliquée au Bouddha *akkhum loke*, « l'œil dans le monde », est calquée sur l'idée védique du Soleil qui est l'œil de Varuṇa, et qui voit tout (*viśvam abhi caṣṭe*, *RV*. I, 164.44).

de colonne provenant de Rājasan (*H.I.I.A.*, fig. 58; *A.S.I.*, A.R., 1918-19, Part I, p. 33 et planche IX).

Il est possible que l'une et l'autre représentent la déesse Sirī : cf. la Sirimā Devatā de Bharhut (Cunningham, *B.*, pl. XXIII).

L'ABHIṢEKA DE SIRĪ.

Poteaux 8 et 22, planches XI, XVII, XVIII et LVI, 2 (le même sujet se répète sur trois faces du poteau 22). — Cette composition bien connue représente la lustration ou consécration royale de la déesse Sirī (Śrī ou Laksmī), que nous pourrions appeler la Fortune ou l'Abondance, et qui a son origine et son habitat ordinaire dans les eaux. On la représente debout sur un lotus épanoui, parmi les lotus, baignée par les eaux (la pluie) que les éléphants du ciel épanchent sur elle des vases célestes renversés (les nuages). J'ai étudié ce thème en détail dans mon *Early Indian Iconography*, II, *Śrī-Lakṣmī*, dans Eastern Art, I, 1928, en citant les passages des Védas et autres textes qui s'y rapportent. On le rencontre sur des terres-cuites du début des Śuṅga ; à Bharhut, à Manmoḍi et à Nadsūr, très souvent à Sāñcī ; il reparaît sur les monnaies d'Azès et d'Amoghabhūti, et sur celles des Ỵaudheya et des Mitra. Il ne se présente pas à Mathurā ni à Amarāvatī, non plus que dans l'art gréco-bouddhique. On le trouve sur un tympan du monastère jaina de la grotte d'Ananta, à Khaṇḍagiri (Oṛissā), vers 100-50 av. J.-C.; enfin la plus ancienne description verbale de la formule dans son ensemble nous est donnée par le *Paryuṣaṇā Kalpa Sūtra* jaïnique. Nous savons aussi que le culte de la déesse Sirī ou Śrī fut très répandu à partir des derniers temps védiques, et qu'elle est représentée, même autrement que dans l'*abhiṣeka*, sur les terres cuites et les monnaies de haute époque, ainsi qu'à Bharhut et à Sāñcī. Tous ces faits pris ensemble suffisent à démontrer que l'interprétation bouddhique du sujet — M. Foucher, suivi par quelques autres savants, propose d'y voir la Nativité du Bouddha [1] —

1. FOUCHER, *Les images indiennes de la Fortune*, Mém. concern. l'Asie Orientale, p. 131 sqq.; *L'Art gréco-bouddhique...*, I, p. 308; *Beginnings of Buddhist Art*, p. 70. M. Foucher semble avoir entièrement laissé de côté ce qui eût été le meilleur argument pour sa théorie : la *Nidānakathā* (*Jātaka*, I, 53) dit que « deux averses tombèrent du ciel (*akāsato dve udakadhārā*) en l'honneur du Bodhisattva et de sa mère pour les rafraîchir ». Les légendes postérieures et l'iconographie nous montrent généralement le Premier Bain donné par deux Nāgas (cf. VOGEL, *Indian Serpent lore*, pp. 95 sqq.). M. Foucher tire de l'amphibologie entre *nāga* = serpent et *nāga* = éléphant la conclusion que les éléphants de l'*abhiṣeka* s'expliquent assez par les *nāgas* dont il est question à une époque postérieure. En réalité, ces élé-

n'est ni nécessaire ni justifiée, du moins si l'on doit entendre par là que les bouddhistes auraient créé la formule pour les besoins de leur cause. Tout comme le motif de « la femme et l'arbre », c'est tout simplement un héritage de l'ancien fonds indien non bouddhique, incorporé dans l'art des diverses sectes, dans l'art jaina aussi bien que dans l'art bouddhique.

Śiva (sur un poteau de la fin des Gupta).

Poteau 50, pl. XXXII et XXXVIII, 3. C'est indubitablement Śiva, probablement en Bhairava, qui est représenté sur la face sud, panneau central, du poteau 50. Le dieu à deux bras est debout, tenant le *triśūla* de la main gauche, et un objet indistinct, apparemment un lotus, de la main droite. Le « troisième œil » est bien visible, et il faut sans doute deviner un *yajñopavīta* de crânes. Une autre face du même poteau porte l'image d'un stūpa; on ne saurait donc regarder le poteau dans son ensemble comme une intrusion du śivaïsme; en admettant que ce soit un témoignage d'éclectisme religieux, la présence du Śiva est néanmoins surprenante. L'explication s'en trouve peut-être dans la tradition conservée par Hiuan-tsang; « le temple actuel, dit-il (c'est-à-dire le Grand Gandhakuṭi du Vajrāsana), a été construit par un brahmane sur le conseil que lui a donné Śiva ». Comme le remarque Th. Bloch, p. 149, le fait que cette

phants s'expliqueraient beaucoup mieux par le passage de la *Nidānakathā*, si on devait s'en tenir à l'interprétation bouddhique du sujet.

Les considérations qui nous font rejeter l'interprétation de l'*abhiṣeka* et des lotus comme symboles d'origine bouddhique sont surtout les suivantes : 1° il est *a priori* peu vraisemblable que les bouddhistes, qui en art inventèrent si peu de chose, aient choisi pour symboliser la nativité un motif si compliqué; car : 2° chaque élément du symbolisme de l'*abhiṣeka* trouve ses origines et son explication dans des passages de la littérature védique (par exemple Srī est déjà dans le *Śrīsūkta* (vraisemblablement contemporain du *Yajur Veda*) « *padme sthitā* », « *padmāsanasthā* », « *divyair gajendrair... snāpitā hemakumbhaiḥ* »; voir Scheftelowitz, *Die Apokryphen des Ṛgveda*, pp. 72-79); 3° le même symbole est adopté par les Jaïnas (Ananta Gumpha, Khandagiri); dans les plus vieux livres canoniques également, où il est déclaré représenter Sirī, et où les éléphants sont les *dig-gajas* des quatre régions; 4° le motif est absent d'Amarāvatī, où l'on trouve pourtant toutes les vieilles formules aniconiques proprement bouddhiques survivant côte à côte avec les figurations anthropomorphes.

Si en fait les bouddhistes employèrent le motif de l'*abhiṣeka* et le lotus comme symboles de la Nativité, ce n'est pas tout à fait arbitrairement, puisque Māyā Devī, en dernière analyse, ne peut être distinguée de Srī-Lakṣmī la Mère universelle. La bouddhologie primitive prend à son compte la mythologie préexistente d'une façon si générale, qu'on peut admettre que cette correspondance était comprise de tout le monde; dans tous les cas, l'iconographie du début témoigne d'une bouddhologie bien plus consciente et bien plus scolastique que celle qu'on peut trouver formulée dans les textes pâlis, dont le sujet en somme est d'un ordre différent.

légende circulait à Bodhgayā au VIIe siècle peut être prise comme une preuve que déjà le bouddhisme et le śivaïsme se trouvaient en relations étroites; on sait que plus tard il y aura une véritable assimilation entre le bouddhisme tantrique et le śivaïsme, tant dans l'Inde septentrionale qu'en Indochine et en Indonésie. Une inscription postérieure découverte à Bodhgayā (Bloch, p. 150), démontre l'existence d'une communauté de *snātakas* śivaïtes dans cette localité vers la fin du IXe siècle. On ne peut douter que les sectes śivaïtes et viṣṇouïtes n'aient été florissantes à Bodhgayā aux siècles suivants; le site tout entier appartient de nos jours à un Mahant chef d'un ordre d'ascètes śivaïtes; en outre, il est peu douteux que les deux sectes hindouïstes se soient installées ici bien avant que les bouddhistes n'aient abandonné la place.

L'arbre *aśvattha* ou pippala, *Ficus religiosa*, est déjà associé à Viṣṇu [1] dans les épopées; de même le *niyagrodha* et l'*uḍumbara*. L'*aśvattha*, en quelque sorte le roi des arbres, est le type de l'arbre de vie qui a sa racine dans l'Être Suprême; il sert déjà de symbole religieux sur un sceau de la vallée de l'Indus.

Toutes ces considérations, toutes ces preuves de syncrétisme, nous expliquent au moins en partie la présence d'un Śiva sur un poteau de la fin des Gupta, et rendent superflue son attribution au śivaïsme de Śaśāṅka.

LES YAKṢAS.

I. *Yakṣas atlantes ou caryatides.*

Des Yakṣas représentés en génies de la terre, soutenant le poids de lourdes constructions, motif très répandu dans l'art indien primitif (par exemple à Bharhut, Cunningham, *B.*, planche XII, et à Nāsik, grotte III), se voient sur le poteau 38, pl. XXVI, face sud, dans le bas (chacun des deux yakṣas supportant un *thūpa*) et sur les deux faces du poteau 64 (où ils supportent les architectures des panneaux supérieurs) (pl. XXXIII). Dans ce dernier cas on remarque que les yakṣas sont ailés, formule qui sera plus d'une fois répétée dans l'art gréco-bouddhique du Gandhāra. L'emploi de yakṣas nains comme arrêts de chanfrein sur le poteau Gupta-tardif n° 50 (planche XXXII) est analogue à leur emploi comme atlantes ou caryatides en d'autres endroits.

1. Dès le début du moyen âge, le Bouddha passait pour être un avatār de Viṣṇu (cf. Th. BLOCH, p. 151). Cette transformation s'était faite dès le VIIe siècle, comme le prouve une inscription du sanctuaire Ādivarāha-Perumāl à Māmallapuram (SASTRI, H.K., dans Mem. A.S.I., p. 26).

II. *Les Yakṣas nains.*

Des yakṣas nains et mégalophalliques, génies de la végétation, feront l'objet de quelques observations ci-après, p. 53.

III. *La Yakṣi, śālabhañjikā ou dryade.*

Poteau 1, pl. II et XXXVIII, 1. — Le motif de « la femme et l'arbre », si caractéristique de l'art indien depuis ses débuts jusqu'à nos jours, est représenté à Bodhgayā par une composition qui occupe toute la face extérieure du piédroit Śuṅga, nº 1.

De même que pour deux des figures analogues de Bharhut (A. K. Coomaraswamy, *Yakṣas*, p. 32 et planches 4 à droite et 5 à gauche), la femme (ou la devatā) se soutient en enlaçant le tronc de l'arbre de son bras gauche et de sa jambe; elle lève le bras droit pour se retenir à une branche supérieure; la jambe droite qui porte presque tout son poids, est soutenue par un adolescent assis. Il est hors de doute que les figures de cette espèce représentent en général des yakṣīs ou dryades, génies habitant les arbres qui, de même que les yakṣas, représentants masculins de la même catégorie de déités, sont honorés principalement à titre de divinités tutélaires de la fécondité humaine [1].

Bien que la démarcation ne puisse être exactement tracée, il est fort possible que dans certains cas les personnages féminins associés aux arbres représentent des femmes plutôt que des devatās; quoi qu'il en soit, M. J. Ph. Vogel a démontré récemment [2] que le terme d'architecture *śālabhañjikā*, que le sanscrit classique applique aux figures de ce genre, dérive de la vieille fête indienne de la récolte des fleurs du *sāl*, qui était en elle-même un rite de la fertilité, et il se peut que le bas-relief de Bodhgayā représente effectivement une jeune femme grimpant dans un arbre *sāl* pour en cueillir les fleurs. En réalité, Mahāmāyā dans J., I, 52 grimpe à la branche du *sāl* en mettant l'enfant au monde, et dans *Mahāvastu*, 11, 18, 7, où la naissance a lieu dans le *Pad-*

1. A. K. Coomaraswamy, *Yakṣas*, tomes I et II, *passim*.

2. Vogel, *The Woman and Tree or Salabhañjikā in Indian Literature and Art*. Acta Orientalia, VII, 1928. Voir aussi l'*Avadānaśataka*, 53ᵉ conte (Féer, p. 207), le *Sakka-pañha Suttanta* (S.B.E, 3, pp. 299 sqq.); et mes *Notes sur la sculpture bouddhique*, Revue des Arts Asiatiques, V, 4, 1928, p. 244.

Pour le sens général du motif de la femme et l'arbre, cf. *Atharva Veda*, V, 5, 3. « Tu grimpes dans un arbre après l'autre, comme une jeune fille lascive » (la phrase s'adresse à une sorte de vigne) et VI, 8, 1 : « Comme la liane a complètement embrassé l'arbre, embrasse-moi aussi » (charme érotique).

mavana royal, le roi avait invité la reine à y venir jouer au *śālabhañjaka* (voir WINDISCH, *Buddhas Geburt*, p. 123). Il est donc naturel que le type de la *śālabhañjikā* devienne plus tard celui de la Nativité.

Dryade ou femme, elle porte la *dhotī* habituelle en mousseline légère, mais montant au-dessus du nombril jusqu'à la taille, où l'on distingue clairement que l'extrémité antérieure du pagne est rentrée. Par-dessus la dhotī, le *mekhala* classique en chaînes de « perles ». Le mouvement est rendu avec beaucoup d'élégance et de liberté, et cette interprétation permet de mesurer les progrès techniques accomplis depuis Bharhut.

SCÈNES D'INTÉRIEUR DE SIGNIFICATION ÉROTIQUE.

L'archéologue se rend compte plus que jamais de l'insuffisance de son savoir quand il est forcé de se borner à décrire le motif, sans pouvoir en nommer le sujet, ne fût-ce qu'à titre d'hypothèse. Cet aveu d'ignorance, nous sommes malheureusement obligés de le faire dans le cas de nombreux « tableaux de genre » dont la signification exacte nous est inconnue. On ne peut que se risquer à dire que ces groupes, du moins ceux qui se composent de couples érotiques ou bachiques, appartiennent au type des *mithuna*, et qu'ils sont porte-bonheur sans comporter un sens spécialement bouddhique [1]. Ces motifs apparaissent sur les poteaux Śuṅga n°s 22, 38, 64 (planches XVII, XVIII, XXVI, XXXIII, LV et LIII); de plus nous en trouvons des versions inférieures sur les poteaux de la fin des Gupta n°s 76 et 77 (planche XXXIV). Dans presque tous ces intérieurs, on remarque des guirlandes de fleurs entrelacées suspendues au plafond [2]. Dans deux cas le fond de la chambre est séparé du reste par un rideau suspendu par des anneaux à une tringle horizontale. L'un d'eux, la scène érotique du poteau 64 (planche LIII, 1) pourrait être appelé un *vastra-haraṇa* : une servante regarde indiscrètement par-dessus le rideau, par l'intervalle qui sépare les anneaux; ce sujet se retrouve ailleurs dans l'ancienne sculpture indienne (par exemple à Mathurā, voir *H.I.I.A.*, fig. 73) et survit jusque dans les plus récentes miniatures rajpoutes. Dans une autre scène (poteau 38, planche LIV) la femme tient une harpe (*vīṇā*) sous son bras droit, ce qui indique que nous avons peut-être affaire à un couple humain, sinon à un couple divin de Gandharvas. Dans le panneau qui est immédiate-

1. Voir O.C. GANGOLY, *The Mithuna in Indian Art*, Rūpam, 22, 23, 1925. Cf. *Śatapatha Brāhmana*, X, 5, 2, 8, « *mithuna* signifie un couple fécond » et *Aitareya Āraṇyaka*, V, 1, 1 : « puissé-je être splendide comme un *mithuna* ».

2. Pour ce genre de décorations dans un palais, voir *Jātaka*, I, 392, *pupphadāmani osāretvā*, etc.

ment au-dessous, un de ceux où l'on voit une jarre contenant, peut-on supposer, du vin, l'homme a les mains jointes en adoration; il est donc possible que le couple représente les donateurs du poteau. Le troisième panneau du poteau 64 (planche XXXIII) répète le motif du couple musicien, mais ici c'est l'homme qui tient l'instrument. Le troisième panneau de la face nord du même poteau (planche XXXIII) figure un couple avec un enfant; entre eux se trouve un tabouret (*moṛhā*) de rotin; la femme tient les mains au-dessus de sa tête, les doigts entrelacés, dans le geste bien connu du désir amoureux. Au-dessous, un panneau contient un groupe composée d'un homme et deux femmes (même planche).

J'inclinerais à émettre l'hypothèse que toutes les scènes que nous venons de décrire doivent d'une façon générale s'entendre comme des tableaux du paradis de Kubera ou peut-être d'Indra. M. Goloubew (*Ars Asiatica*, tome X) a proposé la même interprétation des scènes bachiques et autres qui ornent le plafond de la Grotte I d'Ajaṇṭā.

LE STYLE ANIMALIER ET LE STYLE FLORAL; LA COSMOLOGIE AQUATIQUE.

Les deux catégories de thèmes ainsi désignées, lors même qu'on ne saurait invariablement les rapporter à un même groupe d'idées, sont si intimement apparentées qu'elles demandent à être traitées ensemble. Ce qu'on appelle le style animalier [1] présente un ou plusieurs des caractères suivants :

1° Certaines combinaisons stylisées de formes d'animaux qui sont par exemple affrontés ou adossés comme des animaux héraldiques; 2° d'autres arrangements d'animaux, particulièrement la procession sur une frise ; 3° groupes d'animaux d'espèces différentes, et surtout combats d'animaux; 4° animaux fantaisistes. Bien entendu, plusieurs de ces aspects du style animalier peuvent se combiner, par exemple dans une frise d'animaux fantaisistes, ou d'animaux fantaisistes associés à des animaux naturels. Ce style est fort ancien : il remonte en dernière analyse pour une grande part à l'art sumérien mais aussi à l'art de la vallée de l'Indus ; à une époque plus rapprochée, il a une floraison caractéristique chez les Scythes, d'où résulte sa renaissance ou sa diffusion en Russie, en Sibérie, en Chine, et dans l'Inde vers 300 avant J.-C. [2].

Dans le style floral ou végétal, qui sert à mettre en images la cosmologie aquatique et qui est moins connu quoique non moins important, tout en étant à peine représenté à Bodhgayā, nous trouvons le lotus diversement associé à des animaux mythiques,

1. Rostovtzeff, *The Animal Style in South Russia and China*, Princeton, 1929, pp. 91, 111, etc.
2. Rostovtzeff, *L'Art chinois de l'époque de Han*, Revue des Arts Asiatiques, I, 1924, p. 13.

ordinairement à des *makaras*, à des éléphants et chevaux à queue de poisson, et aux yakṣas, notamment aux yakṣas nains ou gnômes. L'idée fondamentale est que les eaux sont à l'origine de toute vie et demeurent la source de toute abondance. Le lotus, le makara, ainsi que la conque (*saṅkha*) et le vase plein jusqu'au bord (*puṇṇaghata*) sont les symboles de l'eau ; ils représentent l'eau. Les yakṣas sont essentiellement les puissances de la fécondité et de la richesse, comme il est naturel, puisque, en leur qualité de déités de la végétation, ils gouvernent ce *rasa*, cet élixir qui est à la fois la sève des

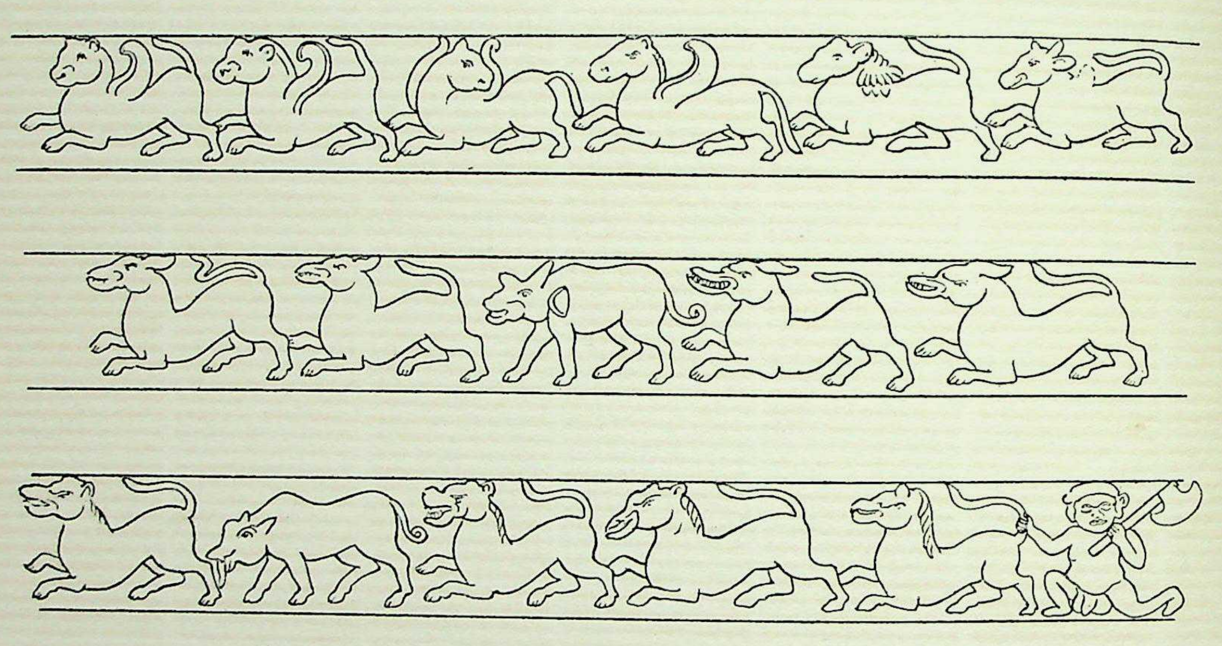


FIG. 14. — Animaux terrestres naturels et mythiques (planche XLIII).

arbres, la vertu essentielle des eaux, et la semence de l'homme et des animaux : dans l'iconographie de la cosmologie aquatique, nous les voyons pour ainsi dire présider aux origines aqueuses de la vie et de l'abondance. A Bodhgayā leur caractère phallique est très accentué [1].

Le style animalier et la cosmologie aquatique sont représentés nettement sinon très complètement à Bodhgayā ; ils y occupent une proportion notable de la superficie sculptée. Les motifs se présentent tant sur les poteaux et la « main-courante » Suṅga que sur les poteaux de la fin des Gupta, presque sans modification autre que celle du

1. La cosmologie aquatique fait l'objet d'une étude plus étendue dans mon ouvrage *Yakṣas*, tome II, Washington, 1931, dont la planche 50 donne en dessin au trait les Yakṣas et les monstres marins de l'architrave de Bodhgayā. Voir aussi mon *Early Indian Iconography*, II, *Śrī-Lakṣmī* dans « Eastern Art », I, 1928.

style, avec cette exception toutefois que le *makara* de face ou *kīrttimukha* ne se rencontre que dans la seconde période.

La « main-courante » conserve deux séries de frises animalières (planches XLII-XLIII) [1]. Dans la première on voit une procession continue d'animaux, poussée pour ainsi dire par un yakṣa nain mégalophallique, armé d'une hache, qui ferme la marche. Certaines de ces bêtes sont ailées. Le médiocre état de conservation de ce bas-relief ne permet de reconnaître que le cheval, le taureau et le lion.

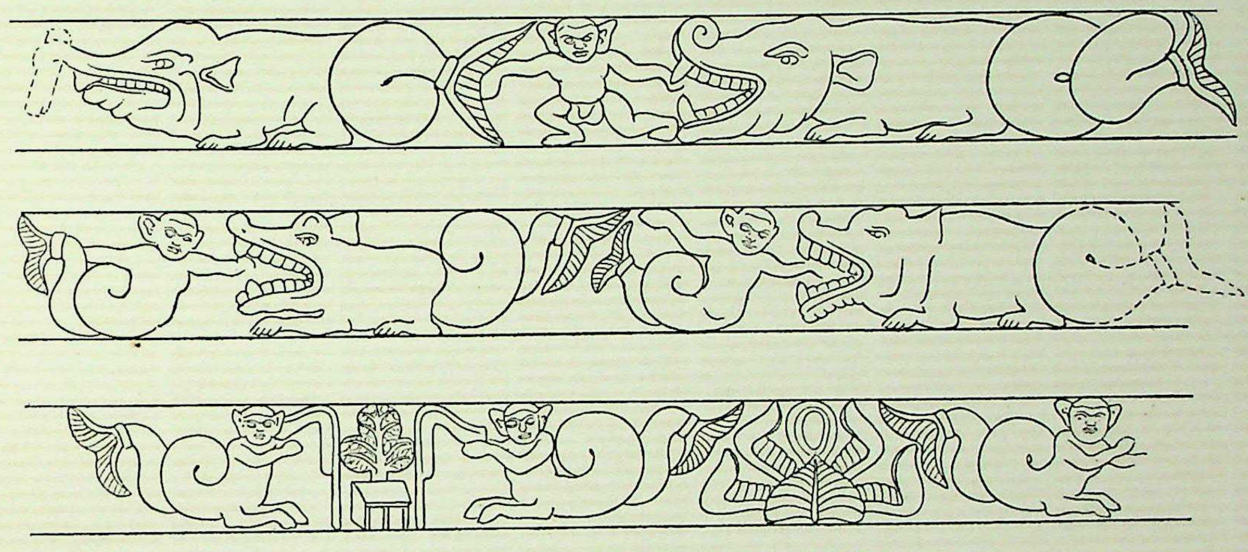


FIG. 15. — Animaux mythiques aquatiques (planche XLII).

Dans la seconde série, tous les animaux appartiennent aux types aquatiques. Dans les deux premières frises, reproduites planche XLII, nous voyons un yakṣa nain mégalophallique et deux tritons, chacun tirant sur la gueule d'un énorme *makara* à quatre pattes : motif qui, avec toutes ses variantes, est des plus répandus dans l'art indien primitif, et encore plus dans l'art Gupta. Dans certains cas il peut contenir une allusion à la légende des perles qu'on retire de la gueule des *makara* ; ailleurs ce sont simplement des ébats de yaksaṣ nains dominant les *makara*. Mais très souvent le sujet comporte l'extraction de quelque élément végétal, ou mieux végétatif, de la gueule béante du monstre, et cette variante nous est offerte dans une forme tout à fait typique par la main-courante d'Amarāvāti, où un long rhizome ornemental de lotus se trouve

1. Il convient de ne pas oublier que la disposition actuelle des fragments de la « main courante » n'est pas nécessairement leur disposition originelle.

halé d'entre les mâchoires du *makara*. D'autres bas-reliefs nous prouvent que non seulement le lotus, le végétal peuvent naître ainsi, mais encore tous les types du règne animal. Bien que nous ne puissions connaître avec certitude la disposition originelle des fragments de la main-courante, il est vraisemblable que la procession d'animaux dont nous venons de parler est censée sortir d'une source analogue [1].

Dans la partie inférieure de la planche XLII, nous rencontrons un symbolisme plus compliqué. A gauche un arbre sacré flanqué de bannières est supporté par des êtres qu'on pourrait appeler centaures à queue de poisson ; d'ailleurs leur tête est pareille à celle des yakṣas et des tritons que nous avons vus, et ils possèdent les mêmes grandes oreilles. Suit une palmette de lotus du type répandu dans l'art indien primitif (cf. une forme un peu plus compliquée sur le *vajrāsana* extérieur, pl. XLIV, et un autre centaure à queue de poisson, qui probablement avait son pendant, comme à gauche.

Dans ces frises de main-courante, l'arbre sacré est le seul détail qu'on puisse interpréter dans un sens particulièrement bouddhique, d'ailleurs sans nécessité absolue, puisque le culte des arbres sacrés est certainement bien antérieur au bouddhisme [2] et que le culte de la végétation et celui des eaux fécondantes sont inséparablement liés. En tous cas, cette possibilité mise à part, nous avons affaire ici à une imagerie et à des types complètement étrangers au bouddhisme et d'origine beaucoup plus ancienne : c'est toute une iconographie qui sert d'encadrement à l'art bouddhique sans faire partie des scènes bouddhiques.

Dans des sujets moins complexes, nous retrouvons des thèmes analogues tant sur les poteaux Suṅga que sur ceux de la fin des Gupta. Sur le poteau 26 (planche XIX), par exemple, nous remarquons encore un yakṣa nain mégalophallique, portant apparemment des fruits dans ses deux mains. Il est à noter que malgré la *dhotī* dont il est vêtu, son sexe est fort visible : c'est un trait bien caractéristique de l'art des Suṅga et du début des Āndhra, les personnages féminins surtout en fournissent des exemples fréquents. Sur les deux faces de poteau 25 (planche XIX), nous rencontrons le motif

1. Citons parmi les morceaux qui ressemblent le plus à la frise de Bodhgayā : 1° un bandeau en relief sur une arche de l'Ananta Gumphā, à Khandagiri, Orissa (BACHHOFER, *Early Indian Sculpture*, pl. 133 à droite) ; 2° plusieurs bandeaux et panneaux d'Amarāvatī ; par exemple BURGESS, *A.*, planche XII, fig. 3, au sommet (*makara* à gauche, triton à droite, rinceaux de lotus entre eux encadrant des lions ailés et un arbre sacré) ; enfin la composition ici reproduite, qui forme la bordure extérieure d'un des médaillons lotiformes (nains chevauchant des makaras, et nain retirant de la gueule d'un makara un rameau de lotus qui encadre un griffon ailé et autres bêtes). Pour la signification de makara, voir l'étude de ce motif dans mon *Yakṣas*, tome II.

2. Cf. par ex. *Atharva Veda*, I, 14, 1, où il est question des guirlandes qu'on suspend aux arbres.

du *yakṣa* et du *makara* dans une de ces formes les plus communes, le *makara* servant de monture au *yakṣa*. Dans un cas le *makara* possède deux pattes, dans l'autre quatre. Un *makara* à quatre pattes mieux conservé remplit un médaillon lotiforme du poteau 5 (planche LII, 3) [1].

Nous avons déjà fait remarquer que le makara de face (*kīrttimukha*) qui se présente sur les poteaux Gupta (nº 32 et 65, planches XXIII et XXXV) ne se rencontre pas antérieurement comme ornement architectural, ni même du tout sous sa forme tout à fait caractérisée. De même que le *t'ao-t'ie* chinois, ce *kīrttimukha* relève et dérive d'une phase très ancienne, et peut-être étrangère à l'Inde, du style animalier. Ses rapports avec la cosmologie aquatique se discernent mieux lorsque de gros cordons de perles sortent de sa gueule (comme c'est le cas sur les poteaux 50, planche XXXII et 77, planche XXXIV) ; ici on ne peut méconnaître l'intention d'exprimer que les eaux sont la source de la richesse.

Sur les chanfreins supérieurs des mêmes poteaux sont figurés, comme une variante de ce thème, des cordons de perles issant de fleurs de lotus. Ce motif ornait déjà les chanfreins des poteaux Śuṅga (poteau 22, planche XVIII) et aussi ceux des poteaux de la palissade de Bhārhut.

Le type du triton est figuré avec élégance sur le poteau nº 12, planche XV, peut-être aussi sur le poteau de la fin des Gupta nº 36, planche XXV, mais ici la partie postérieure du corps se résout en ornements.

L'*abhiṣeka* de Sirī (Śri-Lakṣmī) est étudié ci-dessus, p. 46 ; nous avons montré que ce thème comprend de nombreux aspects du symbolisme aquatique, que ses origines remontent à une haute antiquité, et qu'on ne saurait le rattacher à la Nativité du Bouddha. Il est figuré sur les poteaux 8 et 32, planches XI, XVIII, et LVI, 2.

On trouvera ci-après la liste de nombreux animaux et monstres qui ressortissent au style animalier.

Le vase plein jusqu'au bord, *puṇṇaghaṭa*, ne se rencontre que comme chapiteau de pilastre, couronnant le poteau de la fin des Gupta nº 50, planche XXXII.

1. Dans les cas ci-dessus, il n'est pas impossible que le sujet contienne une allusion directe ou indirecte au culte de Pradyumna-Kāmadeva ; la chose est certaine en ce qui concerne le *makara dhvaja* de Besnagar (voir R. P. CHANDA, *Archæology and Vaiṣṇava Tradition*. Mem. A. S. I., 1920). Le *makara* est le véhicule de Varuṇa en sa qualité de seigneur des eaux au sens le plus large ; mais plus souvent on voit en lui l'emblème qui orne la bannière de Kāmadeva, qui étant lui-même un yakṣa, un dieu tutélaire de l'amour sexuel et de la fécondité humaine, est fort bien symbolisé par l'emblème caractéristique des eaux, dont la vertu est due à ce qu'elles contiennent de *rasa*. De même que Kāmadeva, et pour les mêmes raisons, plusieurs yakṣas ont pour véhicule un *makara*.

ANIMAUX AUTRES QUE CEUX DES SCÈNES DE JĀTAKA.

1. Animaux naturels des poteaux Śuṅga.

1. *Éléphant* : poteau 6, pl. X.
2. *Cheval*: » 10, pl. XIII ; main-courante pl. XLIII.
3. *Lion*: » » pl. XLIII.
4. *Bœuf à bosse*: » 5, pl. IX ; » pl. XLIII et peut-être poteau 8, pl. XI.
5. *Buffle*: » 12, pl. XV.
6. *Chèvre*: (poursuivie par un léopard) poteau 20, pl. XVI
7. *Bélier*: la tête seulement, comme arrêt de chanfrein, poteau 50, pl. XXXII.
8. *Léopard* : poteau 3, pl. VII ; poursuivant une chèvre, 20, pl, XVI.
9. *Grue* : poteau 43, pl. XXIX.

2. Animaux mythiques ; époque Śuṅga.

Les monstres et bêtes ailées figurés à Bodhgayā sont analogues à ceux que nous rencontrons à diverses époques de l'art mésopotamien. Le *makara* est étudié à part (voir ci-dessus, pp. 53-54).

Cheval ailé : poteau X, pl. LII, 4. Il y a peut-être ici une allusion au cheval volant du *Valāhāssa Jātaka* (voir une étude complète de ce sujet par GOLOUBEW, *Le cheval Balāha*, dans *BEFEO*, XXVII, 1927), mais rien ne nous oblige à adopter cette hypothèse. Main-courante, pl. XLIII, 1.

Éléphant ailé : poteau 3, pl. LII, 1 ; poteau du Victoria and Albert Museum, pl. XXXVII ; ici il faut reconnaître que le corps ne ressemble guère à celui d'un éléphant.

Triton : poteau 12, planche LI, 3.

Centaure : poteau 7, pl. LII, 2. Paraît être un centaure, c'est-à-dire un torse d'homme sur un corps de cheval, mais on s'explique mal la longueur apparente de la queue. Peut-être la main tient-elle un objet (un arc?).

Lion ailé : poteau 9, pl. XII ; main courante, pl. LXIII.

Bouc ailé : (?) poteau 8, pl. XI.

Taureau à bosse : main-courante, pl. XLIII.

3. Animaux naturels, basse époque Gupta.

1. *Bœuf à bosse*: poteau 33, pl. XXIII.
2. *Vache avec son veau* (groupe très en vogue au moyen âge) : poteau 29, pl. XXI.
3. *Singe*: comme arrêt de chanfrein, poteaux 76, 77, pl. XXXIV.
4. *Lion* : comme arrêt de chanfrein, poteau 50, pl. XXXII.
5. *Crocodile* : deux crocodiles, poteau 77, pl. XXXIV.
6. *Haṁsa* (oie) : avec rameau de lotus, poteau 41, planche XXVIII (la queue se résout en arabesques).
7. *Grue* : poteau 28, pl. XXI.
8. *Cobra* : avec les deux crocodiles, poteau 77, planche XXXIV.

4. Animaux fabuleux, basse époque Gupta.

Kinnara (type de la Sirène) : poteau 35, pl. XXIV (la queue se résout en arabesques) ; peut-être aussi poteau 36, pl. XXV.

Griffon : poteau 50, pl. XXXII.

Haṁsa à deux têtes : poteau 32, pl. XXIII (la queue se résout en arabesques).

CHAPITRE V

LES INSCRIPTIONS

Une étude complète des inscriptions anciennes de Bodhgayā dépasserait à la fois le cadre de notre monographie et la compétence de l'auteur. Nous ne parlerons ici que de celles qui offrent un intérêt immédiat pour l'historique de l'enceinte [1].

Sur un fragment de l'architrave conservé à l'Indian Museum de Calcutta on lit les mots suivants : ... *Idāgimitāsa pajāvātiye jivaputrāye kuramgiye dānam rājāpasādo cetikāsa*, « don de Kuramgi, femme du frère du [roi] Indramitra et mère de fils vivants, au temple du roi ». Le nom d'Indrāgnimitra se rencontre sur l'inscription mutilée d'un poteau, précédé du titre *rāño*, « roi ». Le nom de Kuramgi figure dans quatorze autres courtes inscriptions, notamment sur le fragment de poteau du Victoria and Albert Museum de Londres (planche XXXVII) où on lit : *Ayāye kuramgiye dānam* « don de la noble dame Kuramgi ».

Une autre inscription royale de la même époque se trouve sur le poteau nº 91, planche XXXIX, accompagnant le haut-relief d'Indra sous la forme de Śānti. Cette inscription se lit : *Rāño Brahmamitrasa pājāvātiye Nāgadevāye danam*, « don de Nāgadevā femme du frère du roi Brahmamitra ».

Comme nous l'avons dit plus haut, Indramitra et Brahmamitra sont des rois de la dynastie Śuṅga probablement. Nous admettons que le « temple du roi » (*rājapāsāda*) n'était autre que le Bodhighara construit par Asoka.

Parmi les inscriptions votives anciennes, il y en a qui sont dues à deux pèlerins de Tapabana, c'est-à-dire Tāmraparna, l'île de Ceylan.

Il y avait une inscription sur le Vajrāsana extérieur (planche XLV) ; à part qu'elle est écrite dans les caractères de la même époque à peu près, elle est dans un état trop fragmentaire pour nous renseigner sur l'historique du lieu-saint.

1. Pour plus amples détails sur les inscriptions, voir Cunningham, *B.* ; Bloch ; R.P. Chanda dans *A.S.I.*, A.R., 1922-23, p. 169, et 1923-24, pp. 98-100, et Barua (voir Bibliographie).

L'inscription suivante, en caractères du VI[e] ou VII[e] siècle, se lit sur l'architrave ; un morceau se trouve *in situ*, l'autre sur un fragment conservé à Calcutta (Indian Museum) :

(1) — ...*kārito yatra Vajrāsana-vṛhad-gandhakuṭi. Prāsādam || arddha trikair || ddīnāra śatais || sudhālepya-punar-ṇṇavīkaraṇena-saṁskāritaṁ. Atr || aiva ca pratyaham || ācandr-ārkk-ā-trakaṁ Bhagavate Buddhāya go-śata-dānena ghṛta-pradīpaḥ ākāritaḥ. Prāsāde ca khaṇḍa-sphaṭita-pratisamārādhane tat-pratimāyāṁ ca pratyahaṁ gṛhta-pradīpo go-śaten || āpa-reṇa kāritaḥ. Vihāre || pi Bhagavato raitya-Buddha-pratimā (yāṁ go-śaten || āparena ghṛta-pradīpaḥ...)* (2) — ...*(gṛhta)-pradīpākṣayanīvi-ni (ba)n(dha) ḥvihār-opayo (gāya) kāritas || Tatra || pi........ ...bhikṣu-śaṁghasya (āryasya) (u)payogāya mahāntam || ādhāram khānitaṁ, tad-anupūrvaṁ c || āprahataka kṣetram || utpāditam. Tad || etat || sarvvaṁ yan || mayā puṇy-opacita sambhāraṁ tan || mātāpitroḥ p(ūrvaṁ gamaṁ kṛtvā..,)*

« .... a été fait là où (se dresse) le Grand Gandhakuṭi du Vajrāsana. Le temple (*prāsāda*) a été orné d'un nouveau travail en mortier et en peinture, au prix de deux cent cinquante *dīnāras*. Et dans le temple une lampe à *ghī* a été pourvue pour (l'image du) Vénérable Bouddha, par le don de cent vaches; (elle restera allumée) tant que dureront la lune, le soleil et les étoiles. De plus, par (le don de) cent autres vaches, outre la dépense de petites réparations qu'il faut perpétuellement faire au temple, il a été pourvu à une (autre) lampe à *ghī*, qui brûlera tous les jours devant l'image à l'intérieur du temple. (Par le don) d'une autre centaine de vaches il a été pourvu à faire brûler une lampe à *ghī* devant l'image de laiton du Vénérable Bouddha dans le monastère (*vihāra*).., la fondation perpétuelle d'une lampe (à *ghī*) a été faite au profit du monastère. Ici également... un grand réservoir d'eau a été creusé pour l'usage de la noble congrégation des moines, et à l'est de ce réservoir un nouveau champ a été défriché. Le mérite que j'aurai pu acquérir par tout cela, puisse-t-il être à l'avantage de mes parents (d'abord....) ».

Le texte que nous donnons ci-dessus est emprunté à Th. Bloch, *op. cit.*; nous n'avons pas suivi sa traduction dans tous les détails. *Sudha* est du mortier. Nous avons admis que le Grand Gandhakuṭi s'applique au temple vu par Hiuan-tsang, que c'en est même le nom exact; ce temple était à l'intérieur de l'enceinte, sur le site même du temple d'Asoka qui l'avait précédé. En tous cas, il est certain que nous ne pouvons pas traduire *Vajrāsana* par « Bouddha ». La peinture y est entendue en même temps que les ornements en mortier; mais *lepa* ne signifie pas « peintre » ; le mot signifie « véhicule », « procédé », et se rencontre dans des composés tels que *varṇa-lepa*, « pigment », et *suvarṇa-lepa*, « encollage pour dorer », etc. ;

karaṇa est employé dans le sens de représentation (sculpture, bas-relief, ou peinture) dans le *Śilparatna* LXIV, 2. De sorte que *sudhā-lepa-ṇṇavīkaraṇa* signifie probablement « de nouveaux bas-reliefs en stuc et des peintures ».

Une autre inscription de l'architrave (Th. Bloch, p. 158) en caractères analogues à ceux de la précédente, note la confection d'une *kārā* pour le Ratnatraya (=Triratna, le Triple joyau, c'est-à-dire Buddha, Dharma, Saṁgha) par un moine de Ceylan.

Enfin une inscription sur le socle de la statue du Bouddha (Cunningham, *M.*, pl. xxv, et Bachhofer, *Early Indian Sculpture*, pl. 69) actuellement conservée à l'Indian Museum, Calcutta (à propos de cette statue voir p. 11), se lit :

1. — *Mahārajasya Trikamalasya sa 60 4 gri 3 di 5 (eta)sya purvvāya bhikṣu Vinayadharasya. Viharasya sadivihari Vina(yadhara bhikṣu...)*

2. — *mātyadharavihāra svakena samartha srama (ne)kā Bodhisattva paṭimā Siharatha pra tisthapayati upāsikāye artha-dharma-dakāyitīye Dhanna..... taka... ye savva*

3.... *(sa) hāyatā dharmakathikena Dha. na... imena kuśalamūlena mātāpituṇaṁ pūjāye bhavatu upadha (ya)... jāye... dha.... dhi* [1]

Le sens général de cette inscription, c'est que deux moines, maîtres du Vinaya, firent dédier cette statue du Bodhisattva par un certain Simharatha sous le règne du Mahārāja Trikamala, en l'an 64, le cinquième jour du troisième mois de l'été. Selon Chanda, « les caractères employés sont de l'époque Gupta, et si l'on rapporte « l'an 64 » à l'ère Gupta et qu'on le prenne pour l'an 383 de notre ère, nous obtenons une date que tous les témoignages viennent confirmer ». D'autre part, la statue, en pierre de Mathurā [2], fut probablement importée toute faite de Mathurā, et elle est fidèle quant à la pose et à la draperie aux formules de l'ancien art indien (seule l'interprétation plastique du visage semble indiquer une date Gupta) ; en outre la statue est intitulée *Bodhisattva* conformément à l'usage ancien de Mathurā. Pour toutes ces raisons, Bachhofer a attribué avec beaucoup de vraisemblance cette statue au IIe siècle (voir ci-dessus p. 11, note 1). Malgré toutes les difficultés je serais porté à imaginer que cette statue peut avoir été celle qu'on installa dans le sanctuaire du Grand Gandha-

1. La lecture et l'interprétation sont empruntées à Chanda dans *A.S.I.*, A.R. 1922-23, p. 169. Cf. aussi Th. Bloch dans *JASB*, LXVII, 1898, Part I, p. 282.
2. D'après Cunningham et Bloch, le mot lu ci-dessus *sramanekā* serait en realité *śailikā* « pierre », ce qui est très admissible par analogie avec *raitya*, « laiton », sur l'inscription de l'architrave citée plus haut. Il serait naturel que le sanctuaire principal contînt une statue de pierre, et les bâtiments monastiques une ou plusieurs statues de métal.

kuṭi lors de sa construction, laquelle pourrait être plausiblement située en 193 après J.-C., date que nous obtenons en ajoutant 64 à l'année de l'avénement de Kaniṣka (si nous mettons celui-ci en 129).

En outre, puisque cette image est intitulée « le Bodhisattva », on peut y voir une représentation de Maitreya, c'est-à-dire du Bouddha en Maitreya[1]. Si nous pouvions être certains que la main droite était dans la pose de toucher la terre, on pourrait sans trop de témérité identifier cette statue (« la plus importante contribution apportée à la sculpture hindoue par l'école de Mathurā, » dit S. Kramrisch) avec celle que Hiuan-tsang avait vue dans le sanctuaire de Bodhgayā, a propos de laquelle il note le récit suivant[2] :

... « A la fin, il eut un brahmane qui vint et dit à la multitude des religieux : « Je saurai représenter la merveilleuse figure de Jou-lai ». Les religieux lui dirent : « Maintenant, pour fabriquer cette image, que vous faut-il ? — Seulement de la pâte odorante, répondit-il. Qu'on la dépose au milieu du vihāra, avec une lampe pour m'éclairer. Quand j'y serai entré, j'en fermerai étroitement la porte et ce n'est qu'au bout de six mois qu'on pourra l'ouvrir ». La multitude des religieux se conforma à ses ordres. Lorsqu'il restait encore quatre mois et que, par conséquent, les six mois n'étaient pas encore complets, les religieux furent remplis de surprise et d'admiration. Ayant ouvert la porte pour regarder son œuvre, ils virent au milieu du vihāra la statue du Buddha, assis, les jambes croisées, dans une attitude imposante. Le pied droit était placé en dessus, la main gauche était fermée et la main droite pendante... Les signes d'un grand homme étaient au complet. Sa figure affectueuse paraissait vivante, seulement le dessus du sein gauche n'était pas complètement modelé et poli. N'ayant pas vu d'artiste, ils eurent la preuve que c'était l'effet d'un miracle divin. Tous les religieux poussérent des soupirs et priérent ardemment pour en connaître l'auteur. Il y avait un cha-men (*śramaṇa*) qui s'était toujours distingué par sa droiture et sa sincérité de de cœur. Il eut un songe dans lequel il vit le Brahmane précédent qui lui parla ainsi : « Je suis T'seu-che pou-sa (Maitreya Bodhisattva). J'ai craint qu'aucun artiste ne pût dans sa pensée concevoir la figure du Saint, c'est pourquoi je suis venu moi-même pour représenter l'image du Buddha ».

1. Cf. Mus, *op. cit.*, pp. 263-267, « à la fois l'image de Śākyamuni et celle de Maitreya... de ce que fut Śākyamuni et de ce que sera Maitreya »...
2. JULIEN, *Mémoires...*, I, pp. 466-468.

BIBLIOGRAPHIE

ABRÉVIATIONS

A.S.I., A.R., *Archæological Survey of India*, Annual Reports.
B., *The Stūpa of Bharhut*.
D.A., *Digha Nikāya Atthakathā*.
H.I.I.A., *History of Indian and Indonesian Art*.
JAOS, *Journal of the American Oriental Society*.
JASB, *Journal of the Asiatic Society of Bengal*.
M., *Mahābodhi, or the Great Buddhist Temple at Bodhgayā*.
Mém., *Mémoires concernant l'Asie orientale*.
Mhv., *Mahāvaṁsa*.

Seul le nom de l'auteur est cité dans le texte lorsque nous n'avons l'occasion de renvoyer qu'à un seul de ses ouvrages.

Cunningham, A., *The Stūpa of Bharhut*, Londres 1879 (Cunningham, *B.*); *Mahābodhi, or the Great Buddhist Temple at Bodhgayā*, Londres 1892 (Cunningham, *M.*).

Barua, B. et Sinha, K.G., *Barhut Inscriptions*, Calcutta 1926 (Barua et Sinha).

Barua, M., *A Bodh-Gayā Image Inscription*, Indian Historical Quarterly, IX, 1933.

Bloch, Th., *Notes on Bodh-Gayā*, Archæological Survey of India, Annual Report, 1908-09 (*A.S.I.*, A.R.).

Mitra, R., *Buddha-Gayā*, Calcutta 1878 (Mitra).

Foucher, A., *L'Art Gréco-bouddhique du Gandhāra*, tome I, Paris 1905, et tomes II-III, Paris 1918 et 1923; *The Beginnings of Buddhist Art*, Londres 1918; *Les représentations de Jātaka dans l'art bouddhique*, Mémoires concernant l'Asie Orientale, III, 1919 (Foucher, *Mém.*); *Les Sculptures d'Amarāvatī*, Revue des Arts Asiatiques, V, 1, 1928; *On the Iconography of the Buddha's Nativity*, Mem. Arch. Surv. India, 46, 1934.

Konow, S., *The Inscription on the so-called Bodhgayā Plaque*, Journ. Bihar and Orissa Research Society, XII, 1925.

Marshall, Sir John H., *Guide to Sanchi*, Calcutta 1918 (Marshall, *Guide*). — *The Ancient Monuments of India*, dans la Cambridge History of India, t. I.

Coomaraswamy, A.K., *History of Indian and Indonesian Art*, Leipzig 1927, (*H.I.I.A.*); *Yakṣas*, I et II, Washington 1928-1931; *Elements of Hindu Symbolism*, Cambridge, Mass, E.-U., 1934.

Archæological Survey of India, *Annual Reports* (*A.S.I.*, A.R.); *Memoirs* (*A.S.I.*, Mem.).

Bachhofer, L., *Eine Pfeiler-Figur aus Bodhgayā*, Jahrbuch der Asiatischen Kunst, II, 1925 (Bachhofer); *Early Indian Sculpture*, Paris 1929.

Vogel, J. Ph., *The makara in pre-Indian sculpture*, Nederlandsch Indïe Oud en Nieuw, 1924, pp. 263-276.

Burgess, J., *The Buddhist stūpas of Amarāvatī and Jaggayapeta*, Londres 1887 (Burgess).

Chanda, R.P. (*On Bodhgayā inscriptions*), dans *A.S.I.*, A.R., 1922-23, p. 169, et 1923-24, pp. 98-100.

Chavannes, Éd., *Inscriptions chinoises de Bodhgayā*, Revue Hist. des Religions, 1896.

Kramrisch, S., *Indian Sculpture*, Calcutta 1933.

Mus, A., *Études indiennes et indochinoises, II, Le Bouddha paré, son origine indienne. Çākyamuni dans le mahâyânisme moyen. BEFEO*, 1928 (notamment l'étude du Bouddha « couvert de parures » que Hiuan-tsang avait vu à Bodhgayā, pp. 186-187, 202 et 262-268).

Julien, Stanislas, *Mémoires*.

Beal, S., *Si yu ki, Buddhist Records of the Western World*, 2e éd., s.d.

Windisch, E., *Buddhas Geburt*, Leipzig 1908.

Le texte du présent ouvrage fut achevé et remis aux éditeurs en 1932. L'auteur n'a pu utiliser les précieux travaux consacrés à Bodhgayā par Benimadhab Barua, qui ont paru ou vont paraître à l'Indian Research Institute :

Barua, B., *Gayā and Buddha-Gayā, Early History of the Holy Land*, Indian History Series, nº 1, Calcutta 1934.

— *Gayā and Buddha-Gayā, Old Shrines at Bodh-gayā*, Fine Arts Series, nº 4, Calcutta 1934.

— *Barhut, Book II, Jātaka Scenes*, Fine Arts Series, nº 2, Calcutta 1934.

TABLE DES PLANCHES

XXVII. Côté ouest, poteau 40, les deux faces.
XXVIII. » » 41 » (ce poteau est de la fin de l'époque Gupta).
XXIX. » poteau 43, les deux faces.
XXX. » » 44 »
XXXI. » poteaux 42, intérieur, et 45, intérieur.
XXXII. » poteau 50, face sud et face extérieure (c'est un piédroit de l'ouverture médiane du côté ouest).
XXXIII. Poteau de l'angle nord-ouest, n° 64, face nord et face ouest (les deux autres faces ne portent que les mortaises des traverses).
XXXIV. Côté nord, poteaux 76, face est, et 77, face extérieure (ce sont les deux piédroits de l'ouverture médiane du côté nord).
XXXV. » poteaux 65, intérieur, et 66, intérieur (tous deux de la fin de l'époque Gupta).
XXXVI. » poteau 92, les deux faces.
XXXVII. Poteau de palissade provenant de Bodhgayā, partie supérieure actuellement conservée au Victoria and Albert Museum (section indienne), Londres. Les deux faces.

Planches XXXVIII a XL : poteaux a grands personnages.

XXXVIII. 1. Poteau 1, extérieur, la *śālābhañjikā*.
2. Chapiteau d'une colonne de *caṅkama*.
3. Śiva (détail du poteau 50).
XXXIX. Côté est, poteau 91 : Indra sous la forme de Śānti.
Caṅkama, poteau 110 : Lakṣmī (?)
XL. Détails agrandis de la planche XXXIX.

Planches XLI a XLIII. Détails de la « main-courante ».

XLI. Extérieur : 1. Entre les poteaux 5 et 6.
» 2. » 2 et 3.
» 3. Au-dessus des poteaux 8 (à droite) et 9 (à gauche).
XLII. Intérieur : 1. Entre les poteaux 2 et 3.
» 2. » 3 et 4.
» 3. » 4 et 5.
XLIII. Intérieur : 1. Entre les poteaux 5 et 6.
» 2. » 6 et 7.
» 3. Au-dessus du poteau 7.
4. » du poteau 9.

Planche XLIV. Le « Vajrāsana extérieur », après les fouilles exécutées à partir du contrefort ouest vers l'intérieur. Les Yakṣas-atlantes sont de la fin des Gupta.
XLV. Le « Vajrāsana extérieur », tel qu'il apparaît actuellement entre l'arbre de Bodhi et le mur ouest des fondements du Grand Temple; les niches du soubassement, les statues qui ornent le Grand Temple, et la plinthe à colonnettes du Vajrāsana sont des restaurations modernes.

PLANCHES XLVI A LVIII, DÉTAILS DIVERS.

XLVI. 1. Arbre de Bodhi d'un Bouddha du passé, poteau 5, face extérieure.
2. Sanctuaire à *dhammacakka*, poteau 40.
3. » poteau 10.
4. Arbre de Bodhi, poteau 7, face intérieure.

XLVII. 1. Visite d'Indra, poteau 3.
2. La grotte de l'Ombre du Bouddha (?), poteau 6.
3. Jātaka non identifié, poteau 27.
4. Scène non identifiée, peut-être le miracle d'Asita, poteau 8.

XLVIII. 1. Chaddanta Jātaka (?), poteau 2.
2. Mātiposaka Jātaka (?), » 27.
3. Miracle de la Marche sur l'eau (?), poteau 6.
4. Adoration du Bouddha par les éléphants, poteau 7.

XLIX. 1. Frise de quadrupèdes.
2. Nandipada et deux orants.
3. Dhammacakka supporté par des lions; bannières, lotus.
4. Arbre de Bodhi et deux orants.
5. La Première Méditation.

L. 1. Parinibbāṇa d'un Bouddha, poteau 40.
2. Édifice, un homme et deux femmes, poteau 44.
3. Médaillon à personnage assis, poteau 45.
4. Parinibbāṇa d'un Bouddha, poteau 3.

LI. 1. Adoration d'un arbre de Bodhi (représentant peut-être le retour à Kapilavatthu), poteau 9.
2. Donation du Jetavana par Anāthapiṇḍada, poteau 10.
3. Un triton, poteau 12.
4. Buffle indien, poteau 12.

LII. 1. Éléphant ailé, poteau 3.
2. Centaure, poteau 7.
3. Makara, poteau 5.
4. Cheval ailé, poteau 10.

LIII. 1. Scène érotique, poteau 64.
2. Sūrya, sur un char à quatre chevaux, poteau 64.
3. Padakusalamāṇava Jātaka, poteau 5.
4. Jātaka non identifié, poteau 2.

LIV. Poteau 38, face ouest. A gauche en haut, deux orants devant un sanctuaire à *ratnatraya*; en bas, façades de sanctuaires à dāgaba. A droite, *mithunas*.

LV. 1. Scène non identifiée, poteau 21.
2. *Mithuna*, poteau 22.

LVI. 1. Abhiṣeka de Sirī, poteau 22.
2. Abhiṣeka de Sirī, poteau 8.
3. Tête féminine dans un médaillon, poteau 25.
4. Tête masculine dans un médaillon, poteau 27.

LVII. Têtes masculines dans des médaillons : 1, poteau 9 ; 2, poteau 2 ; 3, traverse entre les poteaux 4 et 5 ; 4, poteau 40.

LVIII. (Époque Gupta).

1. Tête ressemblant à une tête de Bouddha, poteau 65.
2. Kīrttimukha, poteau 65.
3. Kacchapa Jātaka, poteau 41.
4. Une vache et son veau, poteau 29.

Planches LIX et LX. Documents annexes.

LIX. Plaque de Kumrāhār (agrandissement).

LX. Le Bodhi-ghara représenté à Bharhut (poteau de la palissade de Bharhut conservé à l'Indian Museum, Calcutta).

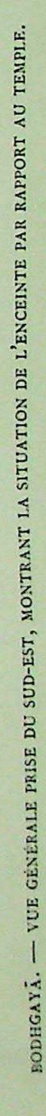
TABLE DES FIGURES DANS LE TEXTE

PLANS

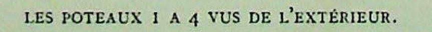
Ces plans sont placés ci-après, avant les planches.

TABLE DES MATIÈRES

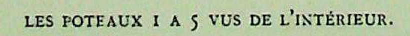
ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE DIX MAI MIL NEUF CENT TRENTE-CINQ
PAR L'IMPRIMERIE PROTAT FRÈRES A MACON
POUR LES ÉDITIONS D'ART ET D'HISTOIRE A
PARIS. PLANCHE HORS TEXTE EN HÉLIOTYPIE
DE FAUCHEUX ET FILS A CHELLES.


BODHGAYĀ. — VUE GÉNÉRALE PRISE DU SUD-EST, MONTRANT LA SITUATION DE L'ENCEINTE PAR RAPPORT AU TEMPLE.

4 3 2 1

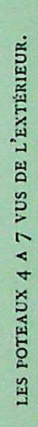


LES POTEAUX 1 A 4 VUS DE L'EXTÉRIEUR.



1 2 3 4 5

LES POTEAUX 1 A 5 VUS DE L'INTÉRIEUR.



LES POTEAUX 4 A 7 VUS DE L'EXTÉRIEUR.



4 5 6 7 8 9 10

LES POTEAUX 4 A 10 VUS DE L'INTÉRIEUR.



FACE INTÉRIEURE.

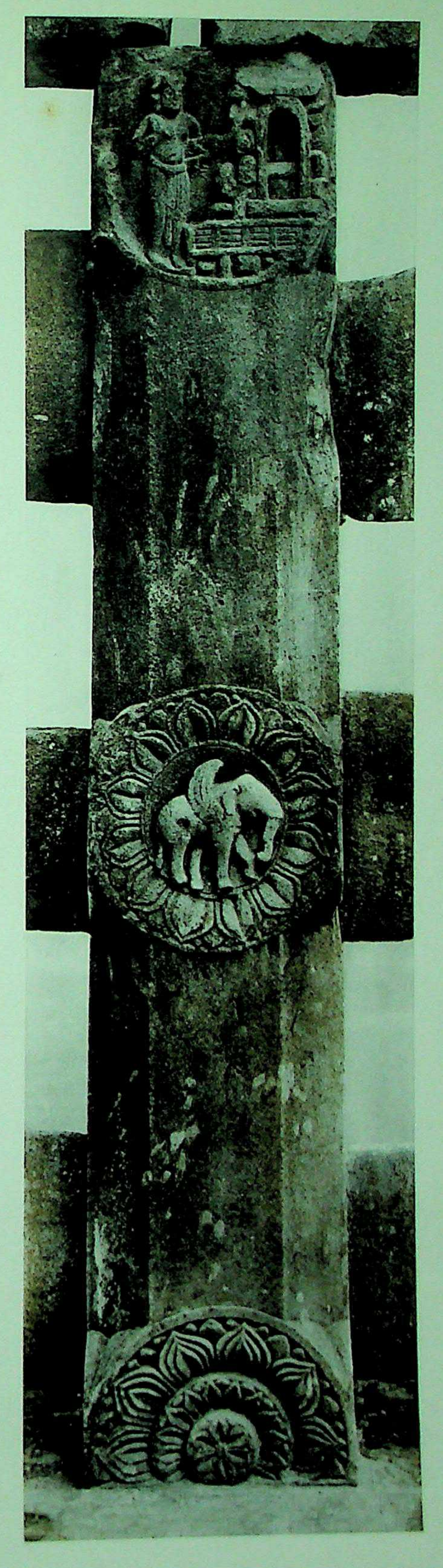


FACE EXTÉRIEURE.

POTEAU 2.



FACE INTÉRIEURE.



FACE EXTÉRIEURE.

POTEAU 3.



FACE INTÉRIEURE.



FACE EXTÉRIEURE.

POTEAU 4.



FACE INTÉRIEURE.

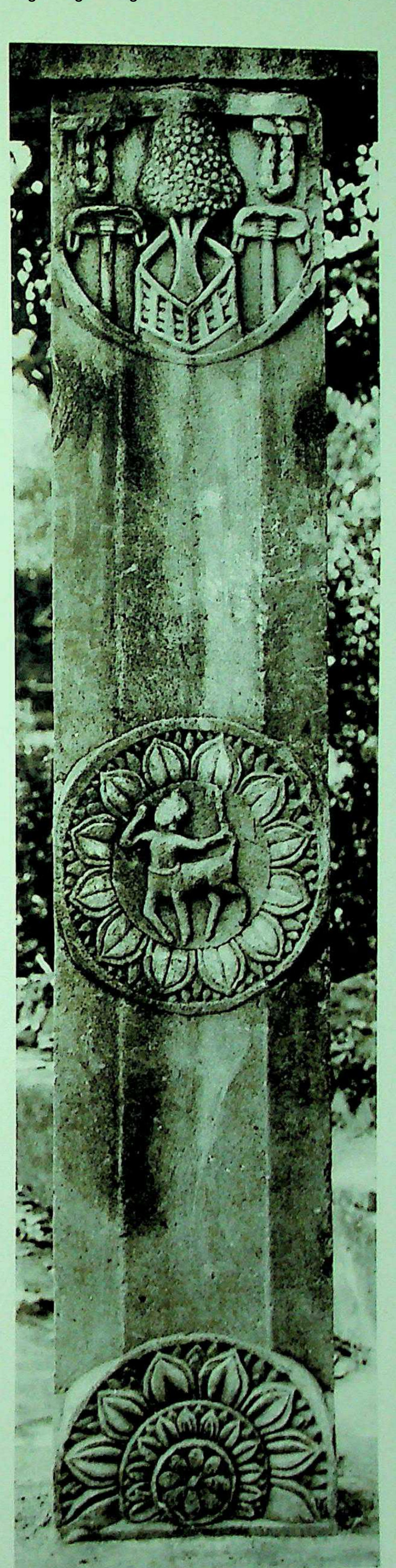


FACE EXTÉRIEURE.

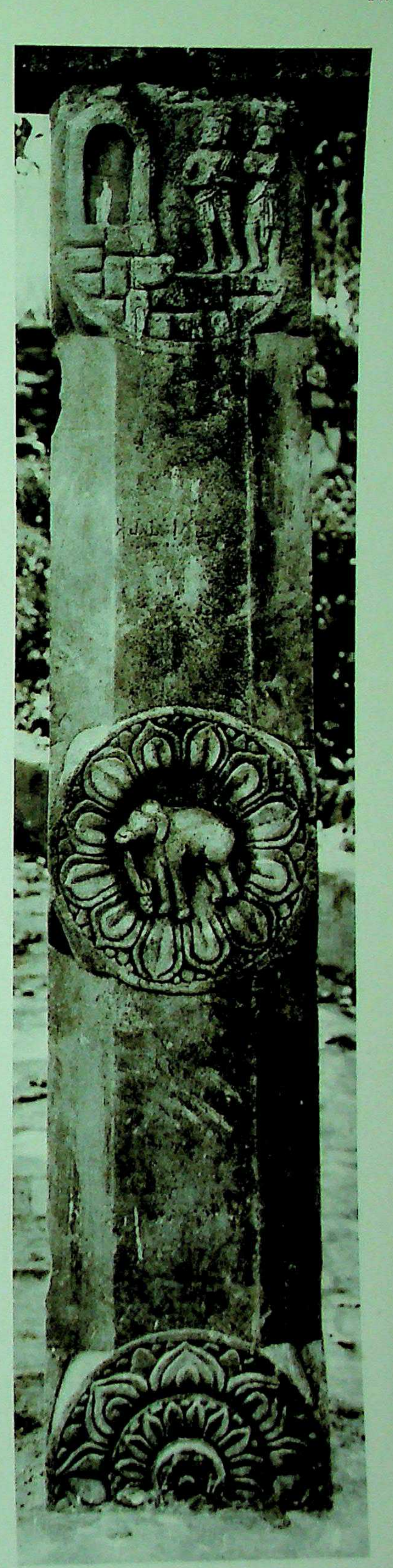
POTEAU 5.



7, FACE EXTÉRIEURE.

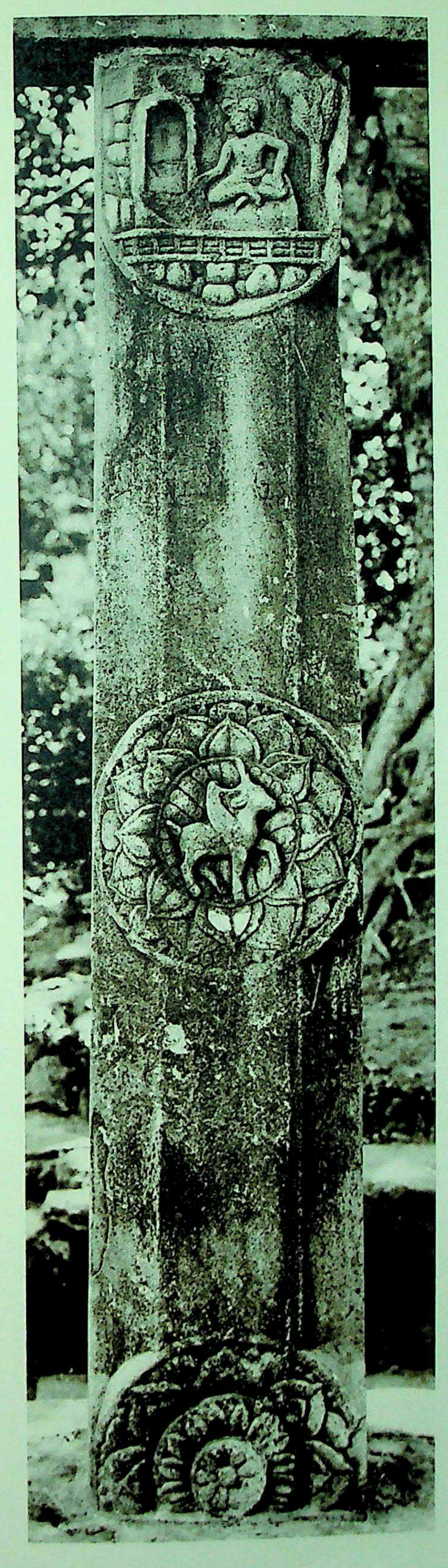


7, FACE INTÉRIEURE.



6, FACE INTÉRIEURE.

POTEAUX 6 ET 7.

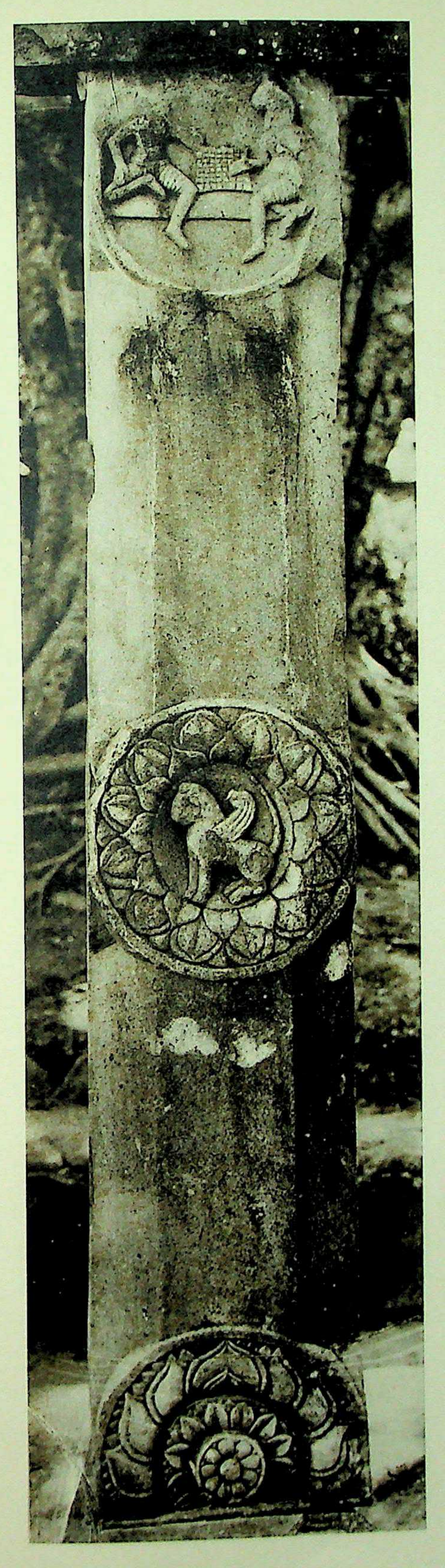


FACE INTÉRIEURE.



FACE EXTÉRIEURE.

POTEAU 8.



FACE INTÉRIEURE.



FACE EXTÉRIEURE.

POTEAU 9.



FACE INTÉRIEURE.



FACE EXTÉRIEURE.

POTEAU 10.

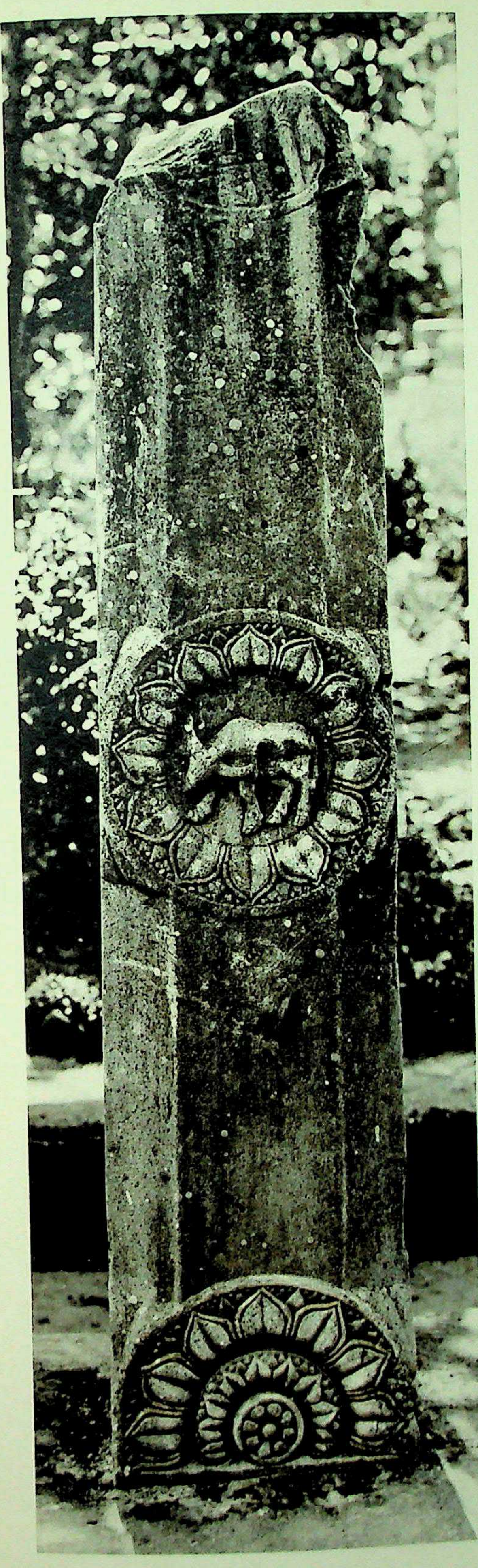


FACE INTÉRIEURE.



FACE EXTÉRIEURE.

POTEAU II.



FACE INTÉRIEURE.



FACE EXTÉRIEURE.

POTEAU 12.

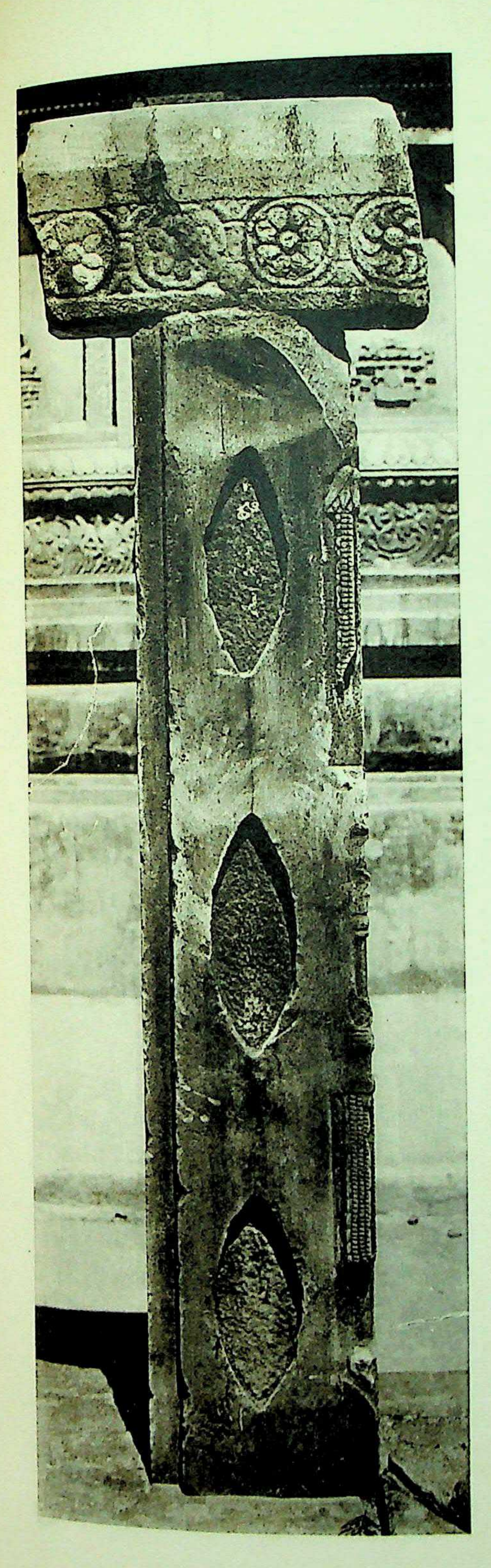


21, FACE EXTÉRIEURE.



20, FACE EXTÉRIEURE.

POTEAUX 20 ET 21 (CE DERNIER PIÉDROIT EST DE LA PORTE SUD).

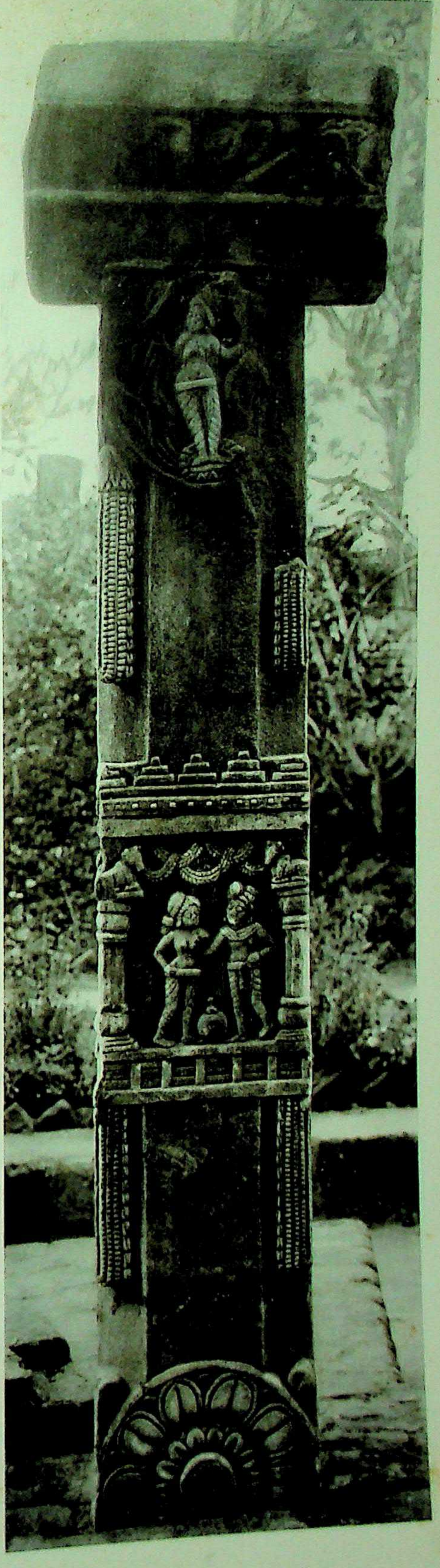


FACE EXTÉRIEURE (SUD).

FACE EST.

POTEAU 22 (PIÉDROIT OUEST DE LA PORTE SUD).

FACES EST ET NORD.



FACE INTÉRIEURE (NORD).

POTEAU 22.



26, FACE EXTÉRIEURE.

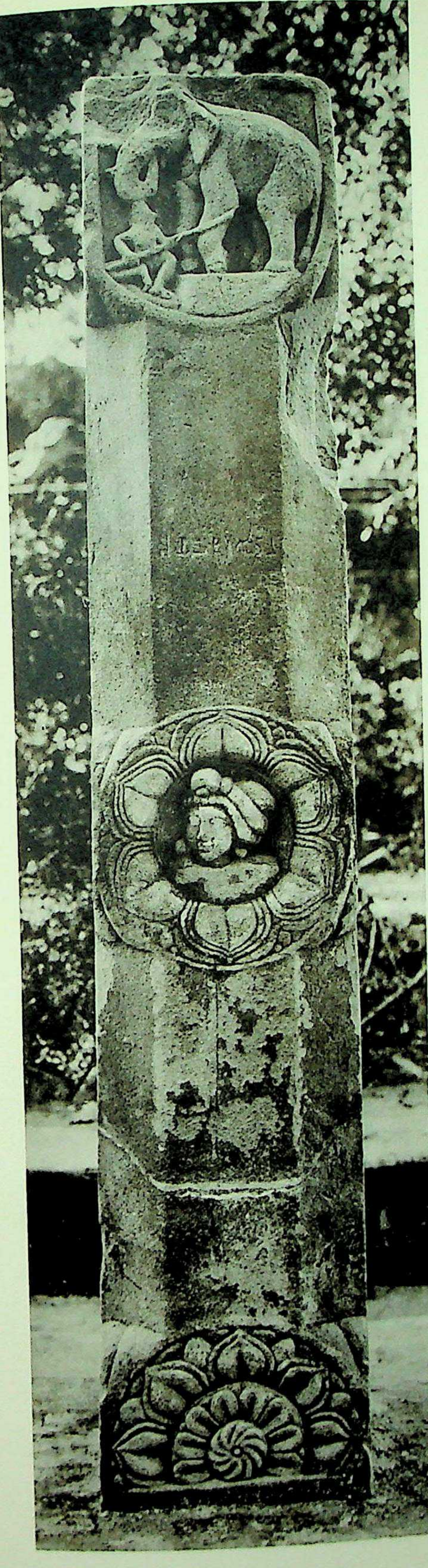


25, FACE INTÉRIEURE.



25, FACE EXTÉRIEURE.

POTEAUX 25 ET 26.

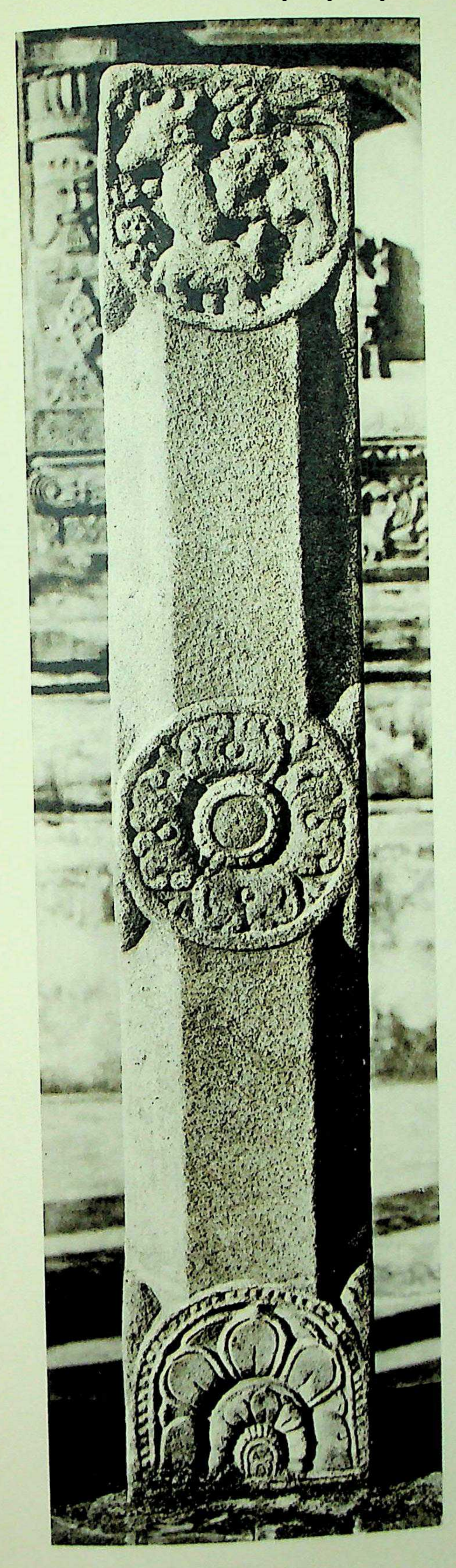


FACE INTÉRIEURE.



FACE EXTÉRIEURE.

POTEAU 27.



29, FACE EXTÉRIEURE.



28, FACE EXTÉRIEURE.

POTEAUX 28 ET 29 (BASSE ÉPOQUE GUPTA).



31, FACE EXTÉRIEURE.



30, FACE EXTÉRIEURE.

POTEAUX 30 ET 31 (BASSE ÉPOQUE GUPTA).



33, FACE EXTÉRIEURE.



32, FACE EXTÉRIEURE.

POTEAUX 32 ET 33 (BASSE ÉPOQUE GUPTA).



35, FACE EXTÉRIEURE.



34, FACE EXTÉRIEURE.

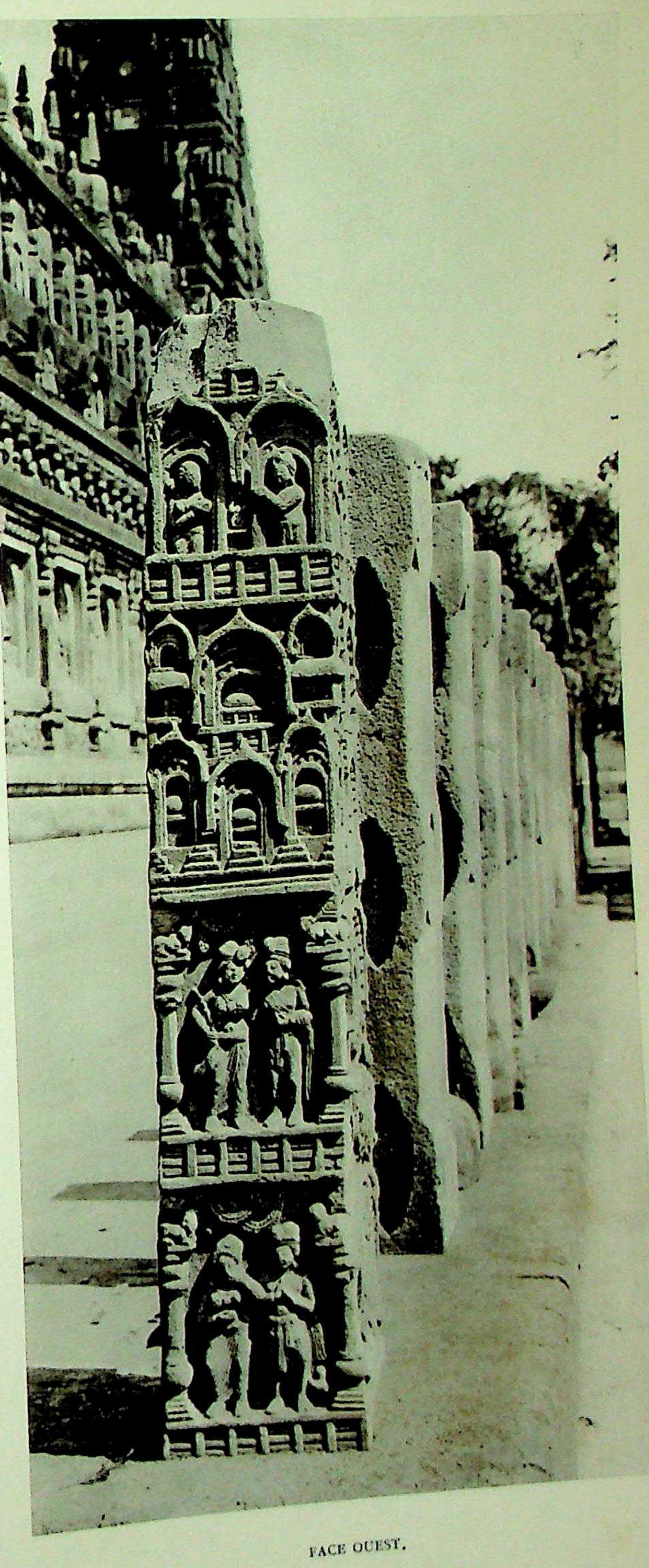
POTEAUX 34 ET 35 (BASSE ÉPOQUE GUPTA).



37, FACE EXTÉRIEURE (SUD).

36, FACE EXTÉRIEURE.

POTEAUX 36 ET 37 (BASSE ÉPOQUE GUPTA).



FACE OUEST.

FACE SUD.

POTEAU 38. (ANGLE SUD-OUEST DE L'ENCEINTE).



FACE EXTÉRIEURE.

FACE INTÉRIEURE.

POTEAU 40.



FACE INTÉRIEURE.



FACE EXTÉRIEURE.

POTEAU 41 (BASSE ÉPOQUE GUPTA).



FACE INTÉRIEURE.



FACE EXTÉRIEURE.

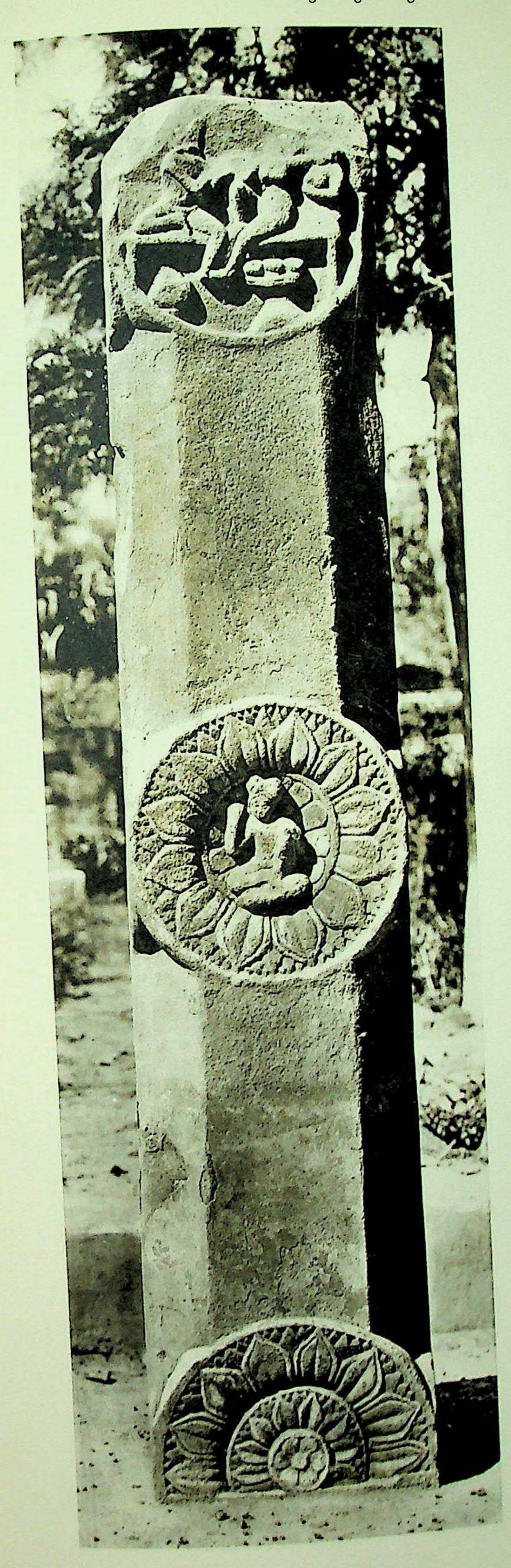
POTEAU 43.



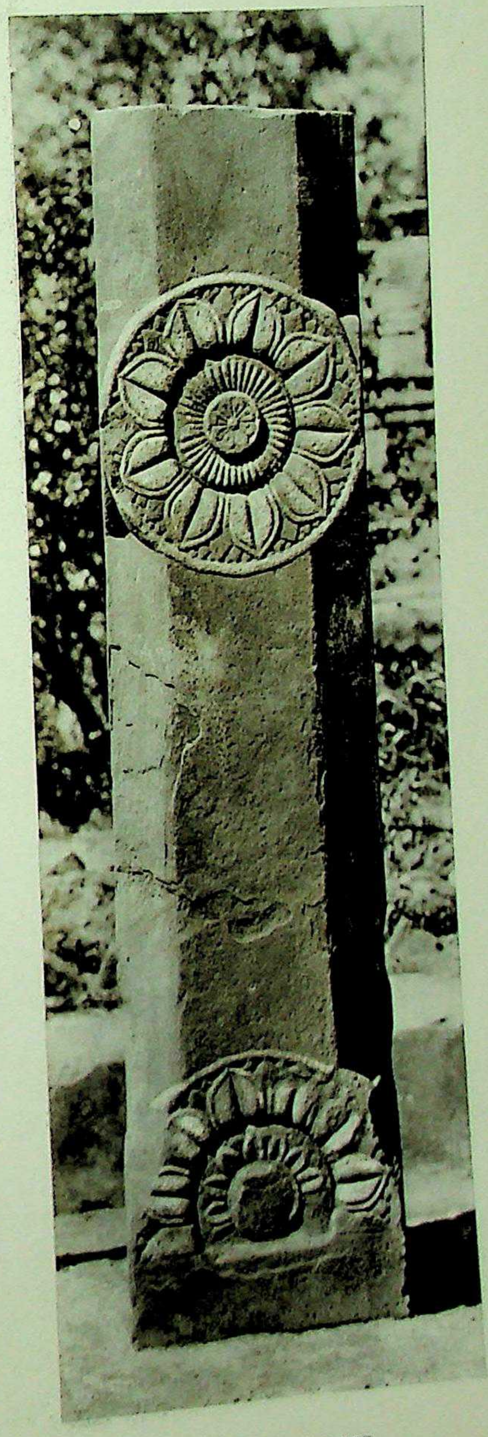
FACE EXTÉRIEURE.

FACE INTÉRIEURE.

POTEAU 44.

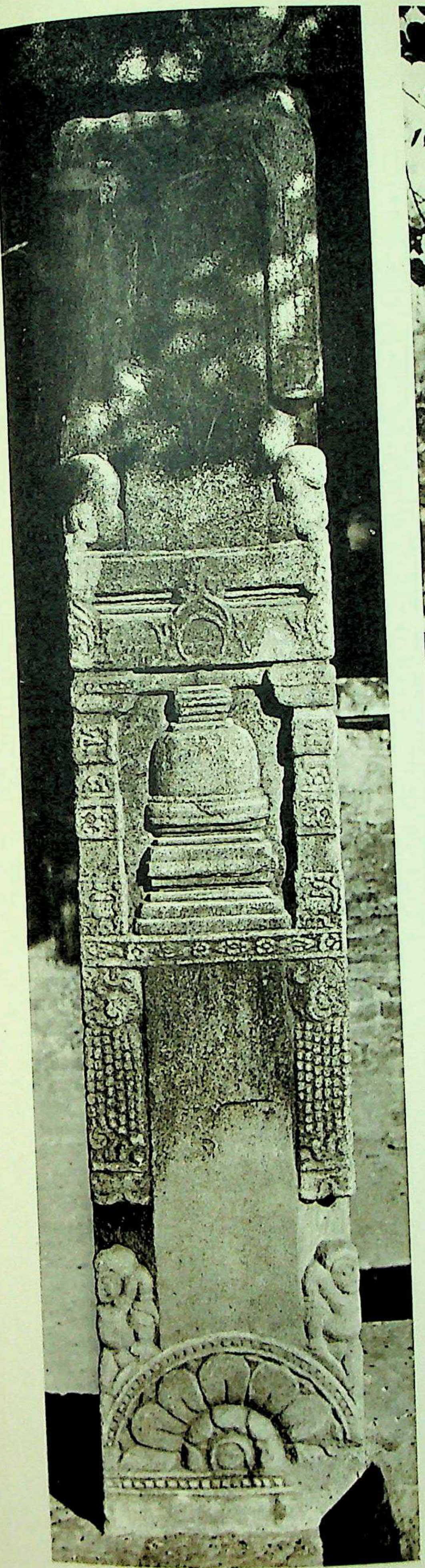


45, FACE INTÉRIEURE.



42, FACE INTÉRIEURE.

POTEAUX 42 ET 45.



FACE EXTÉRIEURE.

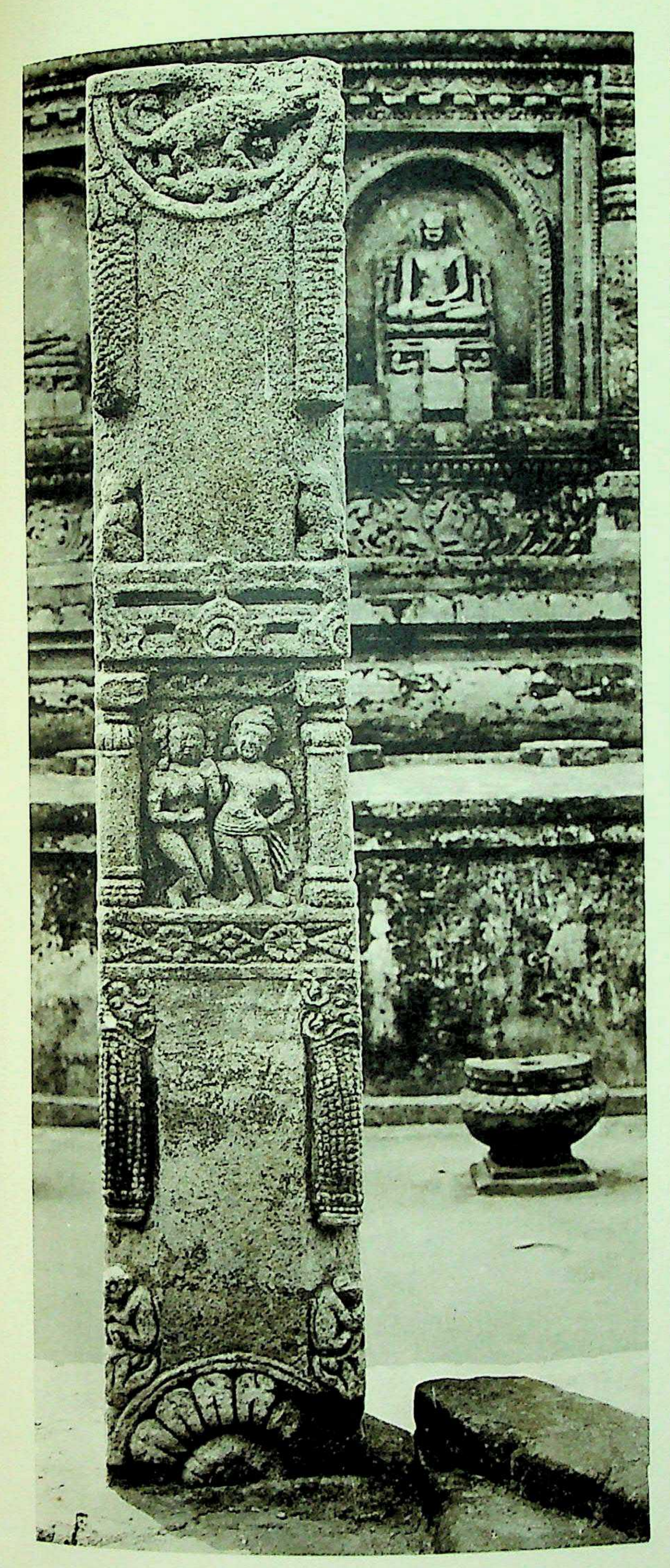
FACE SUD.

POTEAU 50 (PIÉDROIT NORD DE LA PORTE OUEST).

FACE OUEST.

FACE NORD.

POTEAU 64 (ANGLE NORD-OUEST DE L'ENCEINTE).





76, FACE EST.

77, FACE EXTÉRIEURE (NORD).

POTEAUX 76, 77 (PIÉDROITS DE LA PORTE NORD).



65, FACE INTÉRIEURE.

66, FACE INTÉRIEURE.

POTEAUX 65 ET 66 (BASSE ÉPOQUE GUPTA).



FACE INTÉRIEURE.



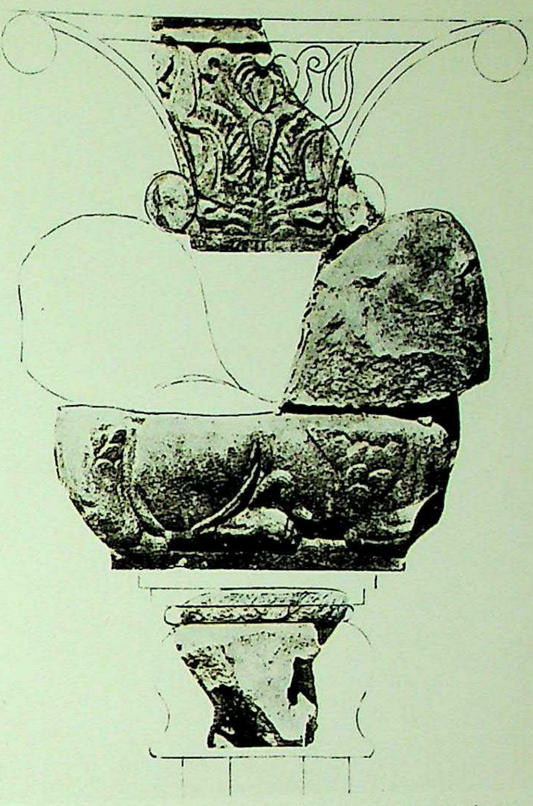
FACE EXTÉRIEURE.

POTEAU 92.



POTEAU PROVENANT DE LA PALISSADE DE BODHGAYÂ
CONSERVÉ AU VICTORIA AND ALBERT MUSEUM.

1. — POTEAU 1. LA YAKSHÎ *çâlabhanjikâ*.



2. — FRAGMENTS DE CHAPITEAU D'UNE COLONNE DU CAṄKAMA.



3. — DÉTAIL DU POTEAU 50. ÇIVA.



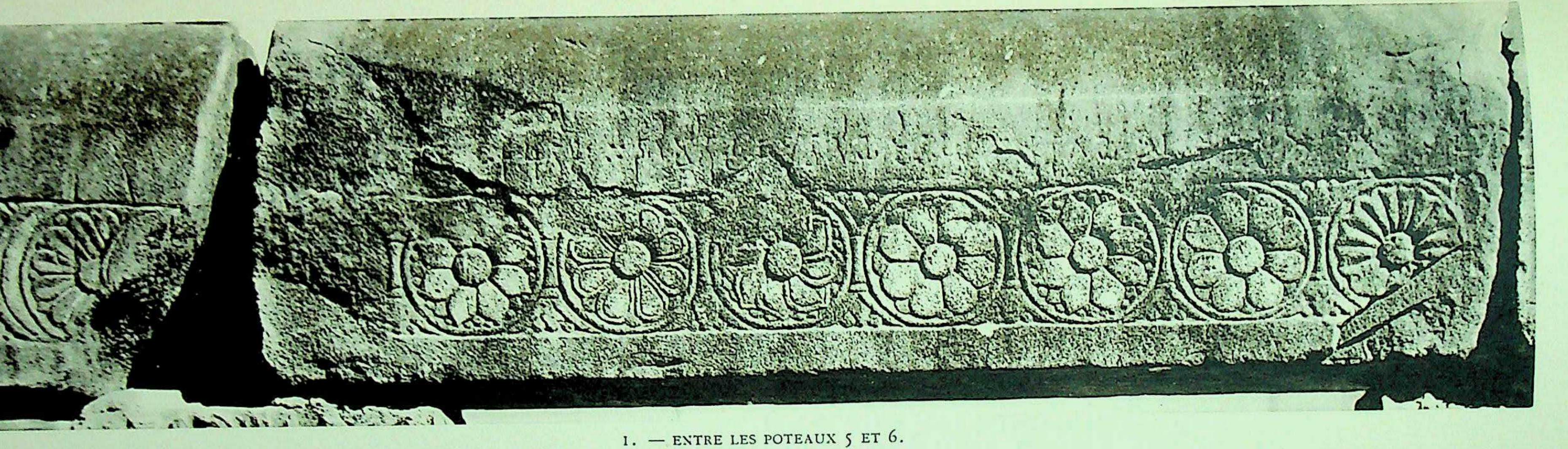
POTEAU 91. INDRA EN ÇÂNTI.



POTEAU 110. COLONNE A PERSONNAGE DU CANKAMA.



PARTIE SUPÉRIEURE DES POTEAUX 91 ET 110
(VOIR PLANCHE XXXIX).



1. — ENTRE LES POTEAUX 5 ET 6.



2. — ENTRE LES POTEAUX 2 ET 3.

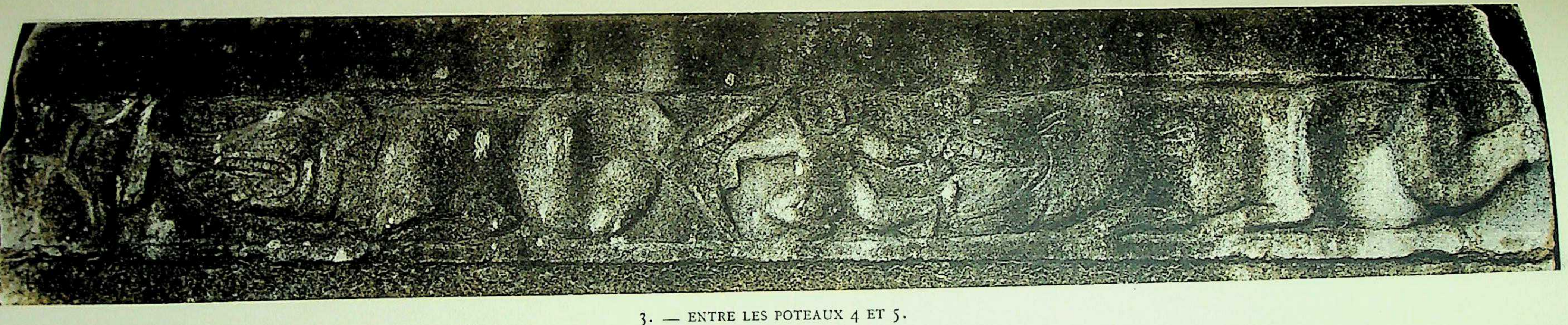


4. — AU-DESSUS DU POTEAU 9.



3. — AU-DESSUS DU POTEAU 8.

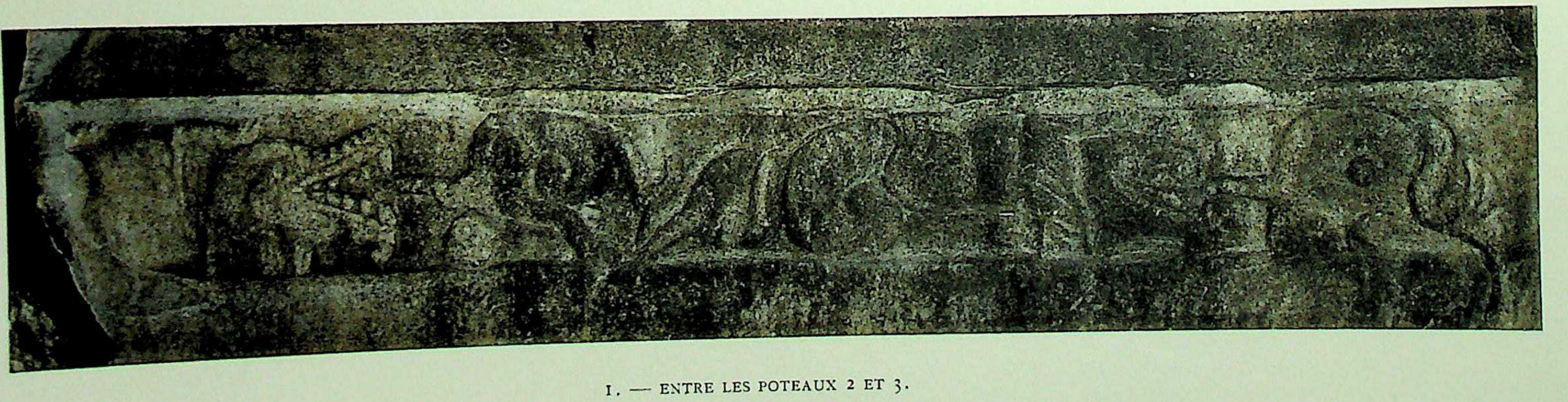
DÉTAILS DE L'ARCHITRAVE OU MAIN-COURANTE, FACE EXTÉRIEURE : MOTIFS VÉGÉTAUX.



3. — ENTRE LES POTEAUX 4 ET 5.

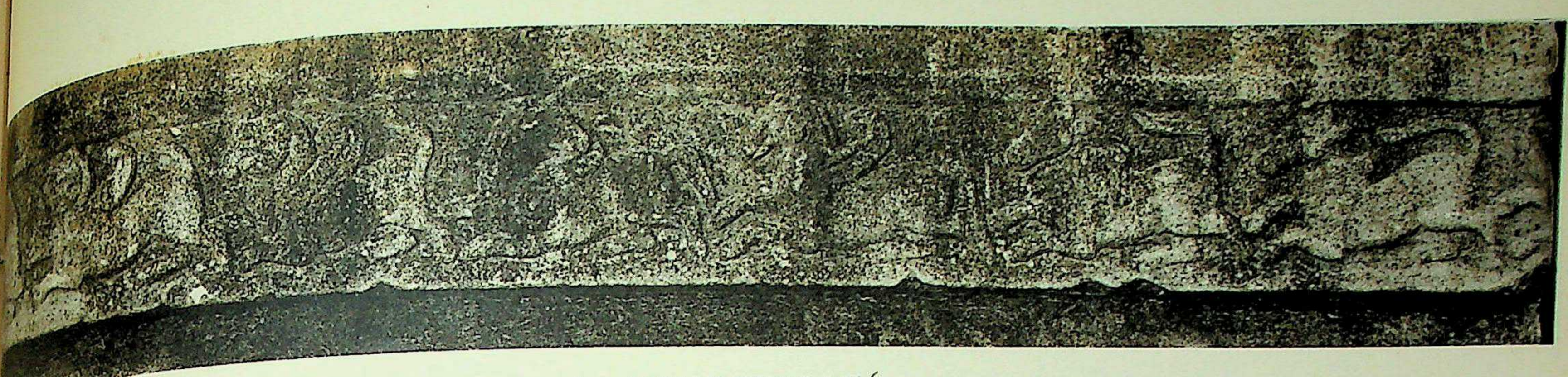


2. — ENTRE LES POTEAUX 3 ET 4.



1. — ENTRE LES POTEAUX 2 ET 3.

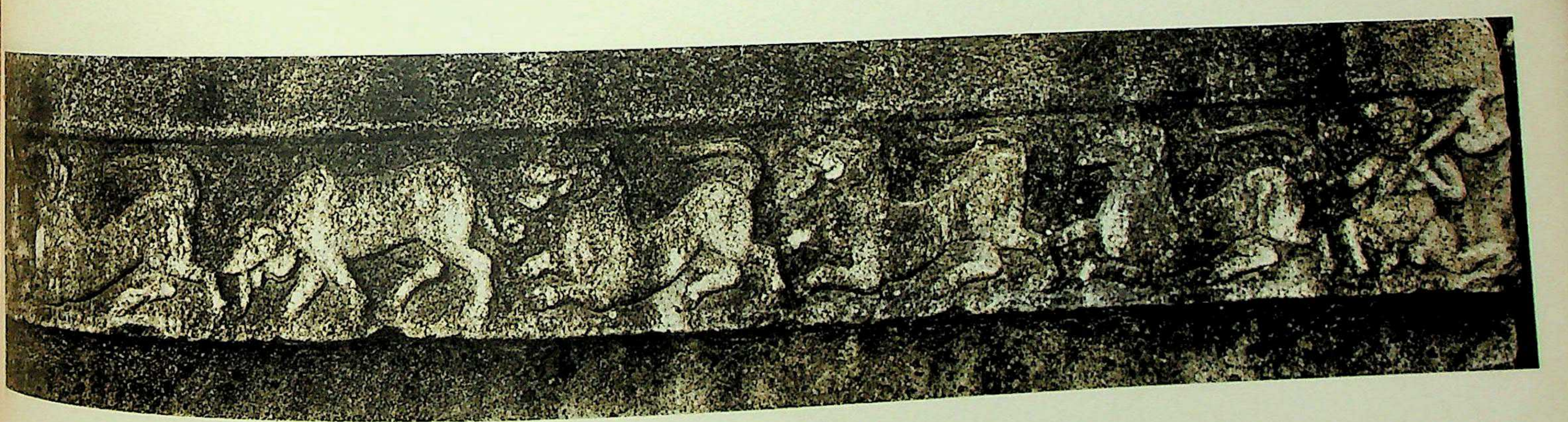
DÉTAILS DE L'ARCHITRAVE OU MAIN-COURANTE, FACE INTÉRIEURE : ÊTRES MYTHIQUES.



1. — ENTRE LES POTEAUX 5 ET 6.



2. — ENTRE LES POTEAUX 6 ET 7.

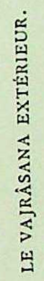


3. — AU-DESSUS DU POTEAU 7.

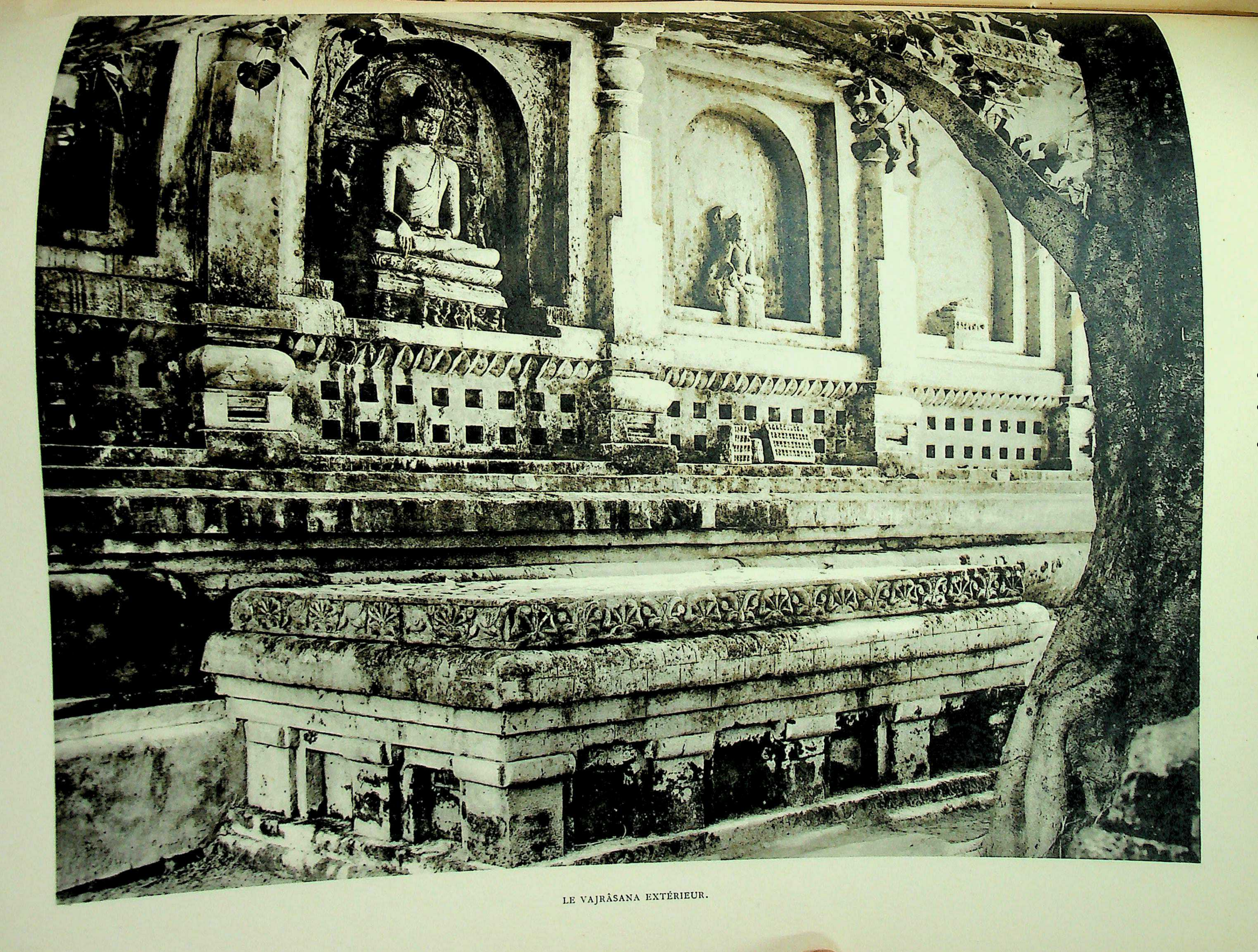


4. — AU-DESSUS DU POTEAU 9.

DÉTAILS DE L'ARCHITRAVE OU MAIN-COURANTE,
FACE INTÉRIEURE : ÊTRES MYTHIQUES ET ANIMAUX DIVERS.



LE VAJRÂSANA EXTÉRIEUR.



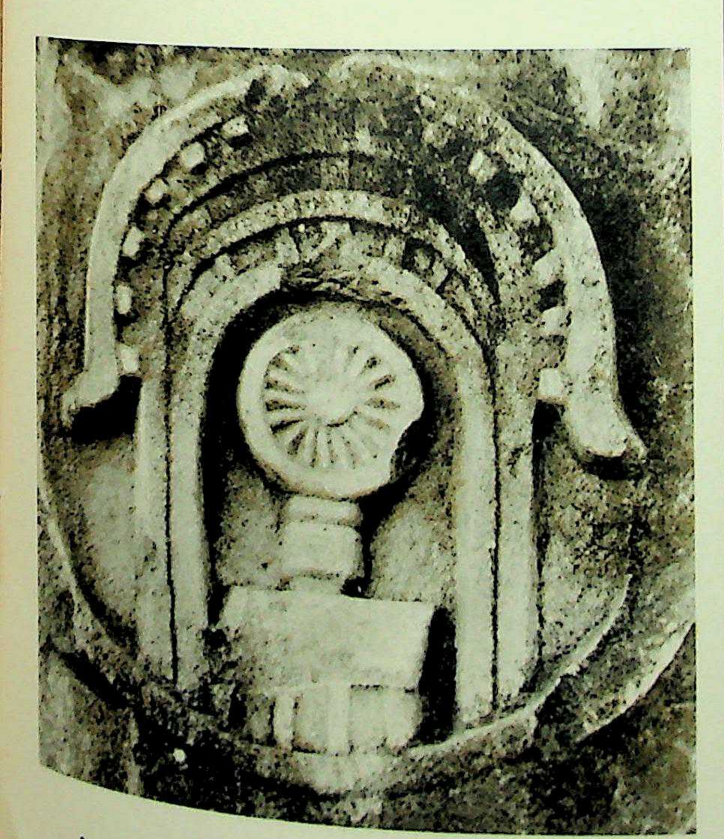
LE VAJRÂSANA EXTÉRIEUR.



1. — POTEAU 5. ARBRE DE BODHI D'UN BOUDDHA ANTÉRIEUR.



2. — POTEAU 40. DHAMMACAKKA DANS UN SANCTUAIRE.



3. — POTEAU 10. DHAMMACAKKA DANS UN SANCTUAIRE.



4. — POTEAU 7. ARBRE DE BODHI D'UN BOUDDHA ANTÉRIEUR ENTOURÉ D'UNE *vedikâ*.



1. — POTEAU 3. LA VISITE D'INDRA.



2. — POTEAU 6. LA GROTTE DE L'OMBRE DU BOUDDHA (?).



3. — POTEAU 27. SUJET NON IDENTIFIÉ.



4. — POTEAU 8. SUJET NON IDENTIFIÉ.



1. — POTEAU 2. CHADDANTA-JÂTAKA (?).



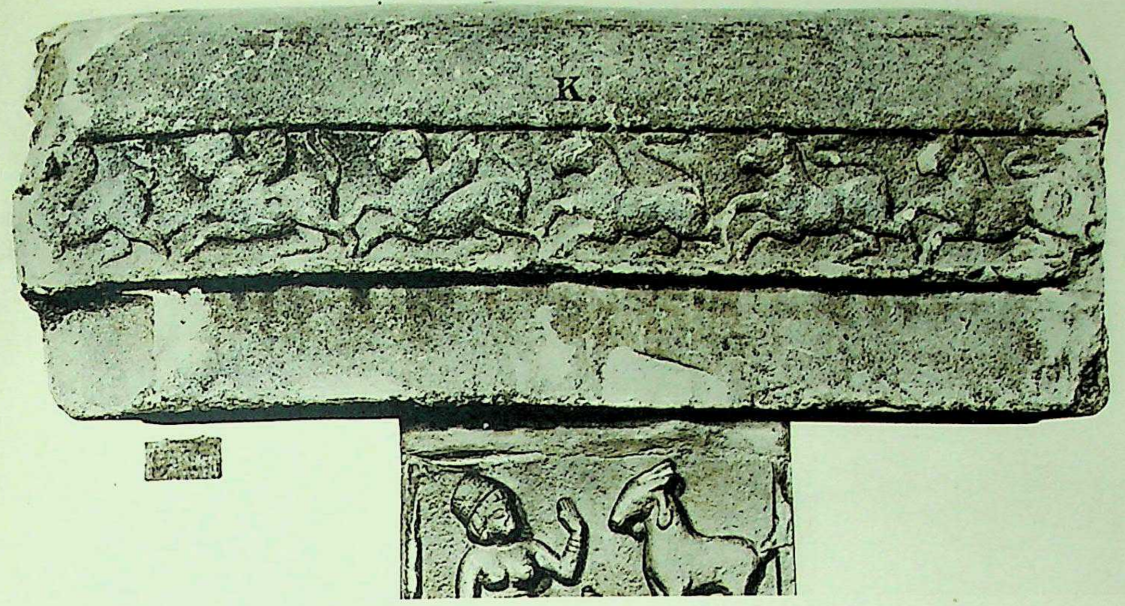
2. — POTEAU 27. MÂTIPOSAKA-JÂTAKA (?).



3. — POTEAU 6. LE MIRACLE DE LA MARCHE SUR L'EAU (?).



4. — POTEAU 7. ADORATION DU BOUDDHA PAR LES ÉLÉPHANTS.



1. — FRISE DE QUADRUPÈDES.



2. — NANDIPADA ET DEUX ORANTS.



3. — DHAMMACAKKA SUPPORTÉ PAR DES LIONS.



4. — ARBRE DE BODHI ET DEUX ORANTS.



5. — LA PREMIÈRE MÉDITATION.



1. — POTEAU 40. LE PARINIBBÂṆA DU BOUDDHA.



2. — POTEAU 44. UN HOMME ET DEUX FEMMES AU BALCON D'UN PALAIS.



3. — POTEAU 45. MÉDAILLON A PERSONNAGE ASSIS.



4. - POTEAU 3. LE PARINIBBÂṆA DU BOUDDHA.



1. — POTEAU 9. ADORATION D'UN ARBRE SACRÉ.



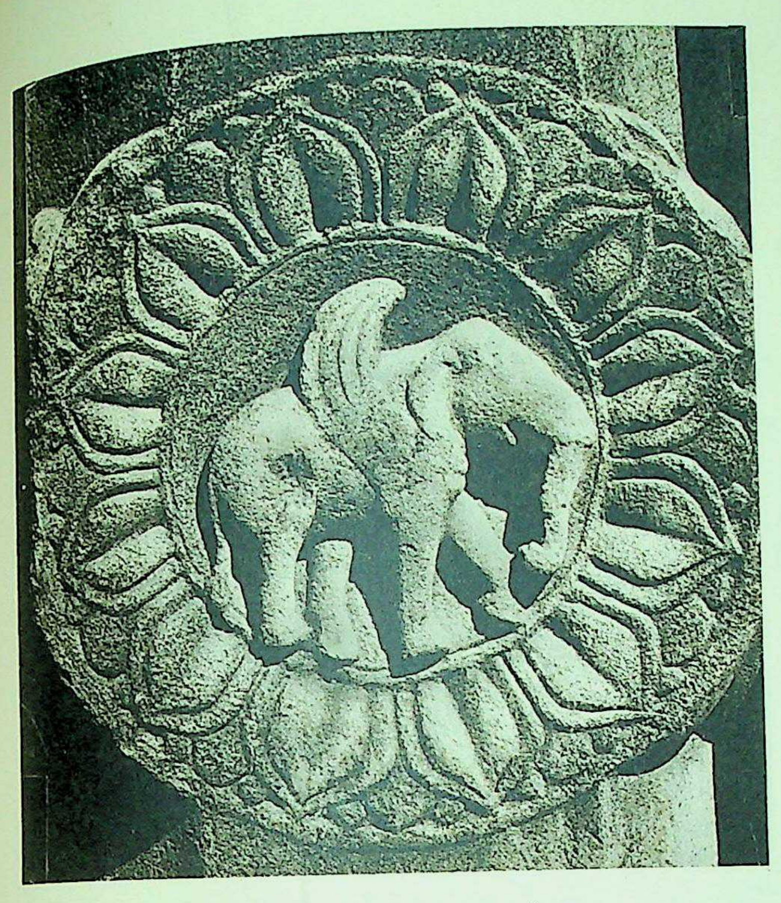
2. — POTEAU 10. DONATION DU JETAVANA PAR ANÂTHAPIṆḌADA.



3. — POTEAU 12. TRITON.



4. — POTEAU 12. BUFFLE INDIEN.



1. — POTEAU 3. ÉLÉPHANT AILÉ.



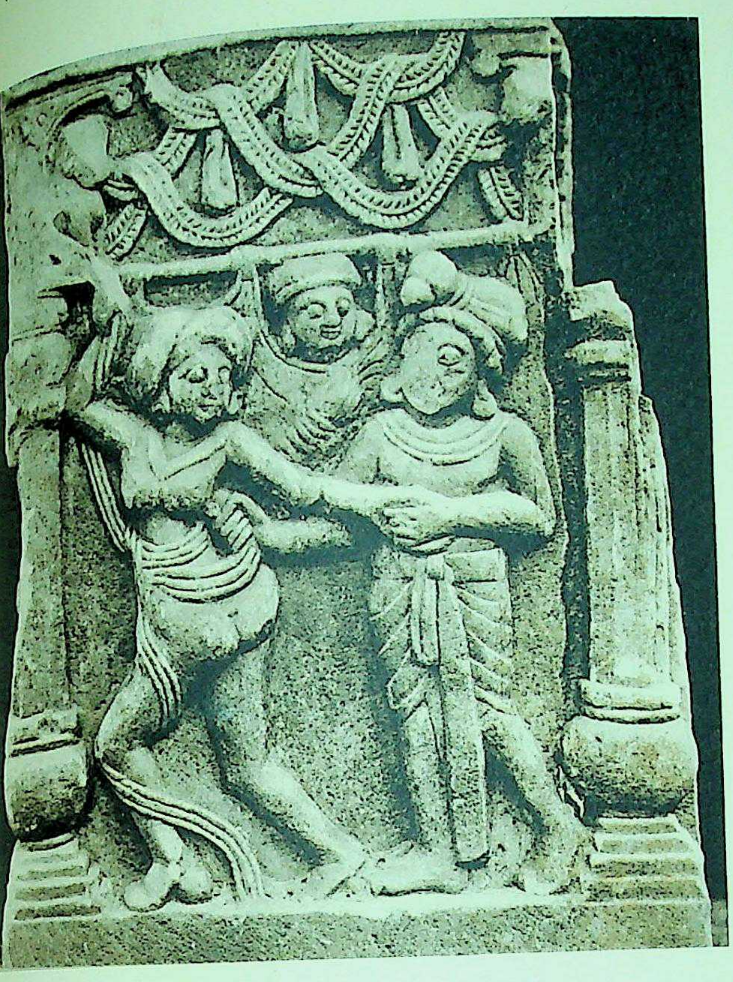
2. — POTEAU 7. CENTAURE (?).



3. — POTEAU 5. MAKARA.



4. — POTEAU 10. CHEVAL AILÉ.



1. — POTEAU 64. SCÈNE ÉROTIQUE.



2. — POTEAU 64. SÛRYA.



3. — POTEAU 5. PADAKUÇALAMÂṆAVA-JÂTAKA.

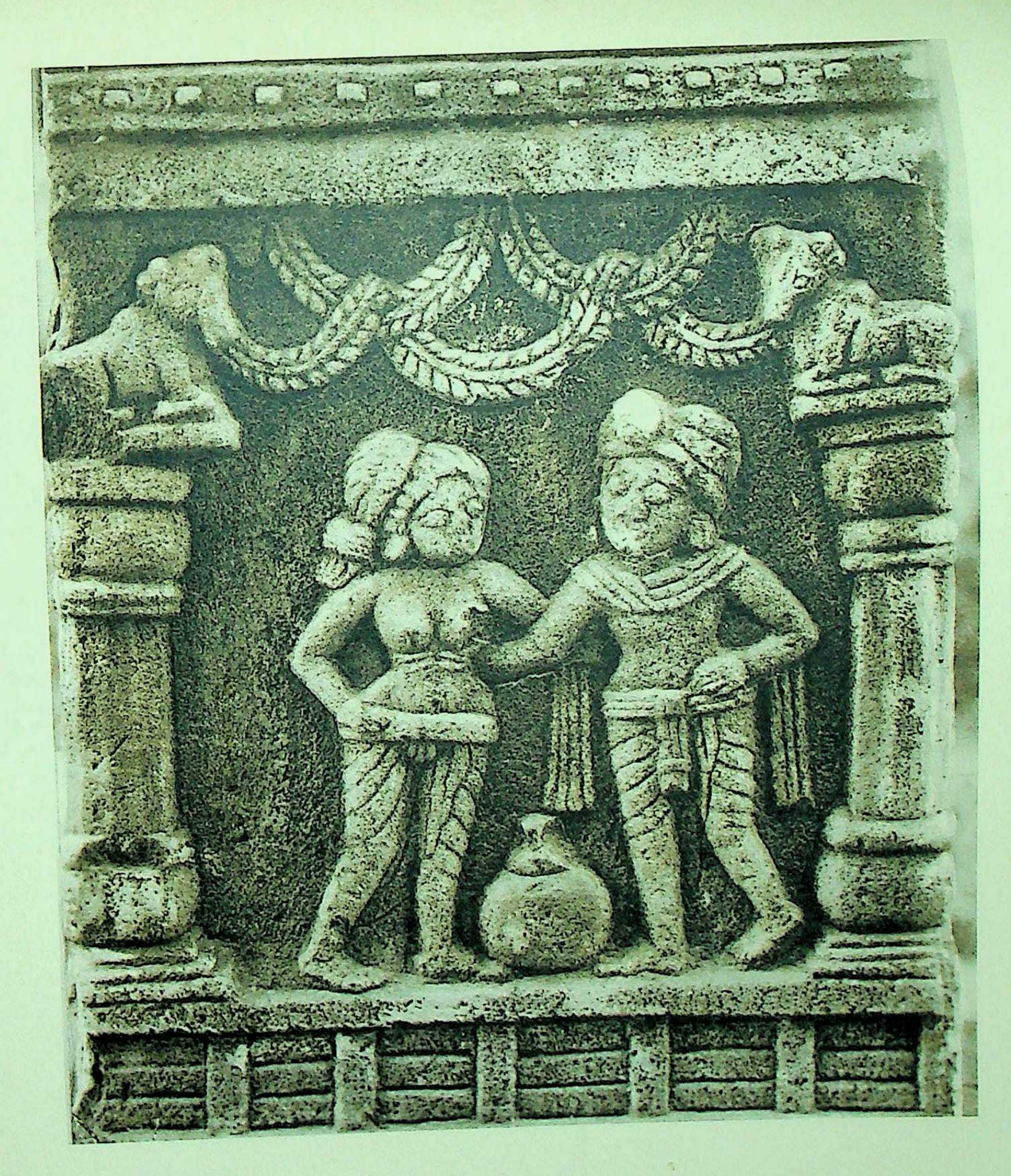


4. — POTEAU 2. JÂTAKA NON IDENTIFIÉ.

POTEAU 38, DÉTAILS DE LA FACE OUEST.



POTEAU 21, FACE INTÉRIEURE. SCÈNE NON IDENTIFIÉE.



POTEAU 22, FACE INTÉRIEURE. *Mithuna?*



1. — POTEAU 22. ABHISHEKHA DE SIRÎ.



2. — POTEAU 8. ABHISHEKHA DE SIRÎ.



3. — POTEAU 25. TÊTE FÉMININE DANS UN MÉDAILLON LOTIFORME.



4. — POTEAU 27. TÊTE MASCULINE DANS UN MÉDAILLON LOTIFORME.



1. — POTEAU 9. TÊTE MASCULINE DANS UN MÉDAILLON LOTIFORME.



2. — POTEAU 2. TÊTE MASCULINE DANS UN MÉDAILLON LOTIFORME.



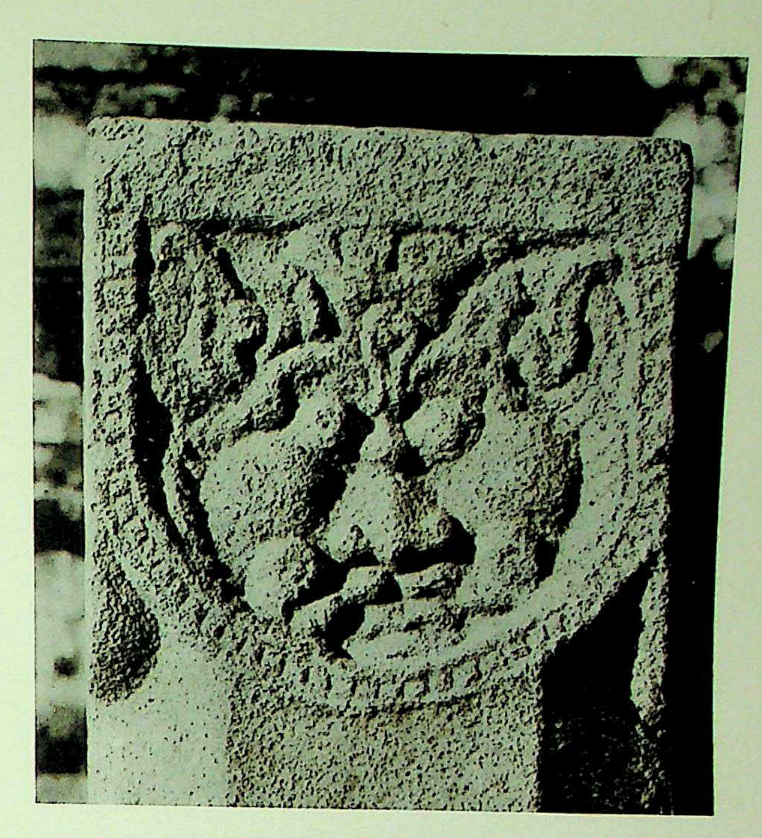
3. — TÊTE MASCULINE DANS UN MÉDAILLON DE TRAVERSE ENTRE LES POTEAUX 4 ET 5.



4. — POTEAU 40. TÊTE MASCULINE DANS UN MÉDAILLON LOTIFORME.



1. — POTEAU 65. MÉDAILLON.



2. — POTEAU 65. KÎRTTIMUKHA.



3. — POTEAU 41. KACCHAPA-JÂTAKA.



4. — POTEAU 29. UNE VACHE ET SON VEAU.

QUATRE DÉTAILS DES POTEAUX DE BASSE ÉPOQUE GUPTA.



LA PLAQUE DE KUMRÂHÂR (AGRANDIE).